

F. F. Reichardt's

Musikalisches Kunstmagazin.

II. Stück.

Der Messias.

(Fortsetzung.)

Eloa. ¹⁾

(Vom Himmel herab gegen die Erde rufend.)

— — — — Bey dem furchtbaren Namen
 Des, der ewig ist, und seiner Gerechtigkeit Dauer
 Mit Unendlichkeit maß! der hält die Schlüssel des Abgrunds
 Der mit strafendem Feuer die Hölle, den Tod mit Allmacht
 Und mit Gericht bewafnet: Ist einer unter den Himmeln
 Welcher, statt des Menschengeschlechts! im Gericht will erscheinen
 Dieser komme vor Gott!

Die Stimme des Messias. ²⁾

Ich leide!
 Ich bin ewig wie du! Es gescheh, o Vater, dein Wille!

Eloa.

1) V. Gesang Seite 155.

2) V. Gesang S. 158.

E l o a. 3)

(Den Mesias von einem Wolkengebürge schauend.)

Sohn des Vaters! wie groß mußt du seyn, dies Gericht zu ertragen!
 Ach wenn doch in der Endlichkeit Raum die Erkenntnisse gränzten,
 Dies Geheimniß zu fassen, und diese Tiefen zu schauen,
 Gottheit! Schweig, Eloa! verhülle dich, anzubeten!
 Heil dir, Menschengeschlecht! Bald wirst du selig, wie ich seyn!

C h o r d e r H i m m e l. 4)

Sie ist, der erhabensten Leiden
 Erste Stunde, die ewige Ruh den Heiligen brachte
 Jezo ist sie vorübergegangen!

E l o a. 5)

Sohn des Vaters, von welchem Gedanken erweckte dein Blick mich!
 Heil mir! Ich bin gewürdiget worden dir nachzuempfinden,
 Was du empfindest; von ferne zu schauen des Mittlers Gedanken,
 Die in der Stunde der bängsten Erniedrung der Götliche denken.
 Ueber euch senkt sich die Decke der tiefsten Geheimnisse nieder,
 Ganze Himmel voll Nacht, der Einsamkeit Gottes Umföattung,
 Hüllen euch ein, kein Endlicher sah euch, Gedanken der Gottheit!
 Und ich bin gewürdiget worden von fern euch zu schauen,
 Aus der gemeinen Endlichkeit Kreis' hinüber zu blicken,
 Ich, ein kurzer Gedanke des Unerforschnen, ein Tropfen,
 In der Schöpfung Meer, gleich einer Sonne, die aufgeht,
 Einem Staube zu leuchten, der schwimmt und Erde genannt wird!
 Heil mir! daß ich geschaffen bin! Heil, daß ihr ewig seyd! Heil euch,
 Vater und Sohn! Und ihr, die meine Seele noch füllen,
 Die mit der Stille der Gegenwart Gottes noch über mich kommen,
 Heilige Schauer, fahrt fort aus meiner Endlichkeit Gränzen
 Mich aus Dunkle der Herrlichkeit Gottes hinüber zu tragen!

C h o r d e r H i m m e l. 6)

Sie ist, der erhabensten Leiden
 Zweyte Stunde, die ewige Ruh den Heiligen brachte,
 Jezo ist sie vorübergegangen!

E l o a.

3) V. Gesang S. 153.

4) V. Gesang S. 169.

5) V. Gesang S. 171.

6) V. Gesang S. 169.

E l o a. 7)

Ganz empfind' ich, was einst die Auferstehenden fühlen!
 Wie aus diesem tiefen Erstaunen der Mittler mich weckte,
 Adams Geschlecht, so weckt er dich einst! Dies freudige Zittern,
 Dieses Jauchzen des ewigen Lebens wird über dich kommen!
 Sizen wird dann auf dem Throne, der hier im Staube gebückt liegt,
 Einen langen gefürchteten Tag das Gericht der Gerichte
 Halten, vollenden den Bund, durch diese Leiden gestiftet!
 O mit welchem Gefühl der neuen Schöpfung, wie selig
 Werden, die du verdienstest, dich dann auf dem Thron des Gerichts sehn!
 Deine schimmernden Wunden, das Bild der Liebe, der Liebe
 Bis zu dem Tod' am Kreuze mit betendem Auge betrachten,
 Und dir seynen, dir Halleluja der Ewigkeit singen!
 Dann wird schweigen vor ihnen der Todesengel Posaune,
 Und der Donner am Thron. Es wird die Tiefe sich bücken,
 Und die Hdh gefaltete Hände zum Richter erheben!
 Wird der letzte der Tage den stillverlöschenden Schimmer
 Vor dem Throne der Ewigkeit niedersinken! Und du wirst
 Deine Gerechten um dich versammeln zu deinem Anschau,
 Daß sie dich sehn, wie du bist! Sie werdens fühlen, und jauchzen,
 Daß sie Unsterbliche sind, und des ewigen Lebens Gedanken,
 Weil du sie liebest, erst ganz in seiner Hoheit empfinden.

C h o r d e r H i m m e l. 8)

Sie ist, der erhabensten Leiden
 Dritte Stunde, die ewige Ruh den Heiligen brachte,
 Jezo ist sie vorübergegangen!

 7) V. Gesang S. 172.

8) V. Gesang S. 173.

Die höchste Glückseligkeit.

Chor.
Erhaben.

Erster Distant.
Wie er = höht, Welt = herr = scher, dei = ne Be = wunderung den Geist des Staubs! den = cket er

Zweiter Distant.
Wie er = höht, Welt = herr = scher, dei = ne Be = wunderung den Geist des Staubs! den = cket er

Tenor.
Wie er = höht, Welt = herr = scher, dei = ne Be = wunderung den Geist des Staubs! den = cket er

Baß.
Wie er = höht, Welt = herr = scher, dei = ne Be = wunderung den Geist des Staubs! den = cket er

Orgel.

dich, Herr = li = cher, wel = ches Ge = fühl flammt — in ihm! wel = cher Ge = dank hebt

dich, Herr = li = cher, wel = ches Ge = fühl — flammt in ihm! wel = cher Ge = dank — hebt

dich, Herr = li = cher, wel = ches Ge = fühl — flammt in ihm! wel = cher Ge = dank — hebt

dich, Herr = li = cher, wel = ches Ge = fühl — flammt in ihm! wel = cher Ge = dank — hebt —

ihn, den = cket er dich!

ihn, den = cket er dich!

ihn, den = cket er dich!

ihn, den = cket er dich!

ihn, den = cket er dich!

Wie erhdht, Weltherrscher,
Deine Bewundrung den Geist des Staubs!
Denket er dich, Herrlicher, welches Gefühl
Flammt in ihm! welcher Gedank' hebt ihn, denket er dich!

Ist ein Mensch glücklich?
Einer der Waller am Grabe das?
Du! der es ist, rede, dich frag' ich allein!
Kennest du, würdigest du etwas Seligkeit dann,

In dem Staub' hier, droben,
Dann noch zu nennen, wenn Gottes Wink
Wonnegefühl seiner Vollkommenheit die
Sandt', und du freudig erschrockst über Gott, wie in Traum,

Vor dem Anschau'n selig?
Flüge durch Welten? Ein Freund zu seyn
Derer, die schon Ewigkeit hinter sich sehn,
Dachten, und thaten? . . Es ist nur Glückseligkeit auch.

Klopstock.

Die höchste Glückseligkeit.

Clavier.
Erhaben.

Wie er = hebht, Welt = herr = scher, dei = ne Be = wundrung der Geist des Staubs! den = cket er

dich, Herr = li = cher, wel = ches Ge = fühl flammt — in ihm! wel = cher Ge = dank hebt

ihn den = cket er dich!

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are written below the notes.

Wie erhdht, Weltherrscher,
Deine Bewundrung den Geist des Staubs!
Denket er dich, Herrlicher, welches Gefühl
flammt in ihm! welcher Gedank' hebt ihn, denket er dich!

Ist ein Mensch glücklich?
Einer der Waller am Grabe das?
Du! der es ist, rede, dich frag' ich allein!
Kennest du, würdigest du etwas Seeligkeit dann,

In dem Staub' hier, droben,
Dann noch zu nennen, wenn Gottes Wink
Wonnegefühl seiner Vollkommenheit dir
Sandt', und du freudig erschrockst über Gott, wie in Traum,

Vor dem Anschau selig?
Flüge durch Welten? Ein Freund zu sein?
Derer, die schon Ewigkeit hinter sich sehn,
Dachten, und thaten? . . . Es ist nur Glückseligkeit auch

Klopstock.

Schlacht-

Schlachtgesang.

(Zu den ersten fünf Strophen; die fünfte wird etwas lebhafter gesungen.)

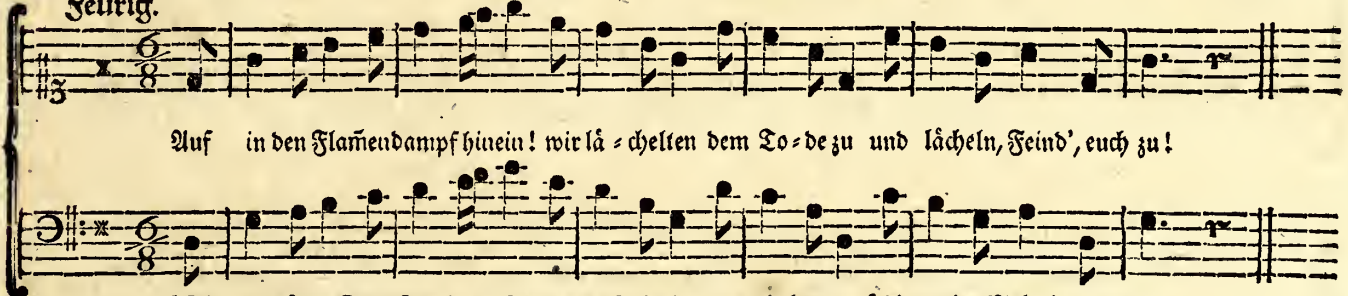
Langsam und männlich.



Mit unserm Arm ist nichts gethan; steht uns der Mächtige nicht bey, der Alles ausführt.

(Zu der sechsten bis zwölften Strophe.)

Feurig.



Auf in den Flammendampf hinein! wir lächelten dem Tode zu und lächeln, Feind', euch zu!

(Die dreizehnte Strophe wird auf die erste Melodie, und die letzte auf die zweite Melodie gesungen.)

Mit unserm Arm ist nichts gethan;
Steht uns der Mächtige nicht bey,
Der Alles ausführt!

Umsonst entflammt uns kühner Muth;
Wenn uns der Sieg von dem nicht wird,
Der Alles ausführt!

Vergebens fließet unser Blut
Fürs Vaterland; wenn der nicht hilft,
Der Alles ausführt!

Vergebens sterben wir den Tod
Fürs Vaterland; wenn der nicht hilft,
Der Alles ausführt!

Störm' hin, o Blut, und tödt', o Tod
Fürs Vaterland! Wir trauen dem,
Der Alles ausführt!

Auf! in den Flammendampf hinein!
Wir lächelten dem Tode zu,
Und lächeln, Feind', euch zu!

Der Lanz, den unsre Trommel schlägt,
Der laute schöne Kriegerstanz
Er tanzet hin nach euch!

Die dort trompeten, hauer ein,
Wo unser rother Stahl das Thor
Euch weit hat aufgethan!

Den Flug, den die Trompete bläst,
Den lauten schönen Kriegerflug
Fliegt, fliegt ihn schnell hinein!

Wo unsre Fahnen vorwärts wehn,
Da weh auch die Standart hinein,
Da siege Ross und Mann!

Seht ihr den hohen weissen Hut?
Seht ihr das aufgehobne Schwert?
Des Feldherrn Hut und Schwert?

Fern ordnet' er die kühne Schlacht,
Und jezo da's Entscheidung gilt,
Thut ers dem Tode nah.

Durch ihn, und uns ist nichts gethan;
Steht uns der Mächtige nicht bey,
Der Alles ausführt!

Dort dampft es noch. Hinein! hinein!
Wir lächelten dem Tode zu!
Und lächeln, Feind', euch zu!

Klopstock.

Bardale.

Zelter aber nicht geschwind.

Einen fro = li = chen Lenz ward ich, und flog umher! diesen fro = li = chen

Clavier.

Lenz leh = re = te sorgsam mich mei = ne Mut = ter und sag = te: sing, Bar =

da = le den Frühling durch.

Bardale.

Einem fröhlichen Lenz ward ich, und flog umher!
Diesen fröhlichen Lenz lehrte sorgsam mich
Meine Mutter, und sagte:
Sing, Bardale, den Frühling durch!

Hört der Wald dich allein, deine Gespielinnen
Flattern horchend nur sie dir um den Schattenast;
Singe dann, o Bardale,
Nachtigallen Gesänge nur.

Aber tritt er daher, welcher erhabner ist,
Als die Greise des Hains, kommt er der Erde Gott,
Sing dann, glücklicher Sänger,
Ednevoller, und lyrischer!

Denn sie hören dich auch, die doch unsterblich sind!
Ihren göttlichsten Trieb lockt dein Gesang hervor.
Ach, Bardale, du singest
Liebe zu, den Unsterblichen!

Ich entflog ihr, und sang, und der bewegte Hain
Und die Hügel umher hörten mein störend Lied!
Und des Baches Gespräche
Sprachen leiser am Ufer hin.

Doch der Hügel, der Bach war nicht, die Eiche selbst
War der Gott nicht! und bald senkte den Ton mein Lied.
Denn ich sang dich, o Liebe,
Nicht Götinnen, und Göttern nicht!

Jezo kam sie herauf, unter des Schattens Nacht!
Kam die edle Gestalt, lebender, als der Hain!
Schöner, als die Gefilde!
Eine von den Unsterblichen!

Welch ein neues Gefühl glühte mir! Ach der
Blick
Ihres Auges! Der West hielt mich, ich sank schon hin!
Sprach die Stimme den Blick aus;
O so würde sie süßer seyn,

Als mein leisester Laut, als mein gesungenster,
Und gefühltester Ton, wenn mich die junge Lust
Von dem Zweige des Strauches
In die Wipfel des Hains entzückt!

Aug', ach Auge! dein Blick bleibt unvergesslich mir!
Und wie nennet das Lied? singen die Edne dich?
Nenn's dich, singen sie: Seele?
Bist du's, das die Unsterblichen

Zu Unsterblichen macht? Auge! wem gleich' ich dich?
Bist du Bläue der Luft, wenn sie der Abendstern
Sanft mit Golde beschimmert?
Oder gleichest du jenem Bach,

Der dem Quell kaum entfloß? Schöner erblickte nie
Seine Rosen der Busch! heller ich selber nie
Mich in einem der Bäche,
Niederschwanfend am Frühlingsproß.

O was sprach ist ihr Blick? Hörtest du, Göttinn mich?
Eine Nachtigall du? Sang ich von Liebe dir?
Und was fließet gelinder
Dir vom schmachtenden Aug' herab?

Ist das Liebe, was dir zärtlich vom Auge rinnt?
Deinen göttlichsten Trieb lockt ihn mein Lied hervor?
Welche sanfte Bewegung
Hebt dir deine beselte Brust?

Sag, wie heißet der Trieb, welcher dein Herz bewegt?
Reißt ohn' ihn dich Iduns goldene Schaale noch?
Ist er himmlische Tugend?
Oder Freud' in dem Hain Walhalls?

O gefeyert sey mir, blumiger Zwölfter May,
Da die Göttinn ich sah! aber gefeyert
Seyst du unter den Mayen,
Wenn ich in den Umarmungen

Eines Jünglings sie seh, der die Beredsamkeit
Dieser Augen, und euch fühlet, ihr Frühlinge
Dieser lächelnden Mienen,
Und den Geist der dieß alles schuf!

Wars nicht, Fanny, der Tag? wars nicht der Zwölfte
May,
Als der Schatten dich rief? wars nicht der Zwölfte May,
Der mir, weil ich allein war,
Ded' und traurig vorüberfloß?

Klopstock.

—————

Bardale, von Barde, hieß in unsrer älteren Sprache die Lerche. Die Nachtigall verdient noch mehr, so zu heißen.

Musikal. Kunstmagazin, 2. Stück.

D

Ueber Klopstocks komponirte Oden.

(Fortsetzung.)

Worinnen unterscheidet sich Klopstocks heilige Ode von seinem Kirchenliede? Das war die zweite Frage. Ich denke:

Durch großbedeutende Silbenmaasse,
Durch kühnere Ideen und Bilder,
Durch gedrungene verschlungene kühnhinströmende Sprache.

Sein Kirchenlied mag neumelodisch komponiren wer da will, es bleibt immer am wahrsten und bedeutendsten mit der Kirchenmelodie, die ihm zugebracht, oder der vielmehr das Lied zugebracht war.

Auch seiner heiligen Ode paßt nichts so an; als der hohe Ton des Chorals. Aber nicht ganz dem Choral, den wir haben, kann sie sich anschließen; das großbedeutende Silbenmaass erfordert auch gleichbedeutende Bewegung in den Tönen. Wie nun die vereinigen mit dem einfachen majestätischen ruhigen Gang des Chorals! Ich meyne: die Bewegung muß nur in der Melodie, nicht in der Harmonie seyn; d. i. die Akkorde müssen nur mit den Tacten oder großen Tacttheilen gleichschreitend ändern, und die kurzen Silben auf Töne des Akkords der vorhergegangenen langen Silbe fortheilen. Wenn dann eine begleitende Orgel den Bass mit denen ihm zukommenden Akkorden rein spielt; so spielt sie, der lebhaftern Bewegung der Singstimmen ohnbeschadet, einen völligen Choral.

Die kühnere Bilder und Ideen, glaub' ich, müssen weit weniger durch melodische Sprünge und Mannigfaltigkeiten, als durch harmonische rasche und kühne Ausweichungen ausgedrückt werden: diese zerstören auf keine Weise den erhabnen Ton des Chorals, sondern erhöhen ihn noch.

Die gedrungene verschlungene kühnhinströmende Sprache kann, dünkt mich, wieder nur durch harmonische Bindungen, aufgehaltene Auflösungen, Fortschreitungen durch Dissonanzen u. d. g. ausgedrückt werden.

Dies ist das wahre Feld der Harmonie; hier nur, fürs Erhabne, Erhabenste wirkt sie kräftig mit. Ich sage mit: denn es sind noch zwey Dinge zurück, wenn auch all das obige schon angewandt ist: das Schwereste und dann das Wichtigste.

Das Schwereste: In einer Melodie für alle Strophen die ganze Ode wahr zu deklamiren. Eine Melodie muß es seyn bey Oden, die Einheit der Empfindung haben, wenn der Eindruck der Eine treffende tief eindringende seyn soll. Daß diese nun für mehrere Strophen von so sehr verschiedenen Abschnitten und Einschnitten passen soll — da erschöpft man oft alle harmonische melodische und rhythmische Kunstgriffe, um in dieser Kadenz, in jenem Einschnitte, in jenem Rhythmus doppelte Bedeutung, wenigstens für den verständigen Vortrag mannichfaltige Bedeutung, hineinzulegen und zu verbergen. Dabey wird das nun aber zu einem doppelt wichtigen Bedürfnis, daß der, der die Ode gut singen will, sie auch erst zu lesen ganz verstehe.

Und nun das Wichtigste, wodurch das Kunstwerk erst zu Musik wird: der faßliche bedeutende Gesang. Bey all jenen großen innern Schwierigkeiten muß die Oberstimme doch einen faßlichen ausdrückenden Gesang haben. Dieser muß einem zuerst werden, und sich hernach nur zu all jenen Forderungen modifiziren lassen.

Alles dieses hab ich in den beiden hier vor Augen liegenden Oden: die Gestirne und die höchste Glückseligkeit zu erreichen gesucht, aber gewiß nicht überall erreicht. Wer Klopstock recht fühlt und versteht, und wer mich hier verstanden hat, wird hier bald das eine, dort bald das andere, weniger erreicht finden.

Ich wünsche unter den deutschen Tonkünstlern Wettseiferer zu finden, um diesen allein versuchten Weg nicht allein fortgehen zu dürfen. Es ist immer Gewinn bey edler Wettseiferung. Von allen mir bekannten Künstlern wünscht ich vorzüglich Herrn Schulz¹⁾ in diesem Fache arbeiten zu sehen; er ist mir vor tausend andern ein wahrer ächter Künstler.

Der Ode: der Jüngling, wird man leicht ansehen, daß mir hier an Erreichung der edlen Einfachheit, in der sich diese Ode so ganz vorzüglich auszeichnet, alles gelegen war. Die in leichten, doch nicht eng an einander liegenden Tönen, ganz in der Bewegung des Silbenmaasses fortschreitende Melodie macht hier fast alles. Harmonie war hier fast ganz zu entbehren: Wiewol das liegen der konsonirenden Akkorde etwas zum sanften edlen Gang des Ganzen beiträgt. Die zweite Strophe mußte als Gegensatz nothwendig besonders komponirt werden, und man kann hier an der ganz auffallend entgegengesetzten Wirkung am besten erkennen, wie sehr geschickt der Unifonius ist Stärke auszudrücken.

An Cidli mußte ganz durch komponirt werden, des Aenderns und Anwachsens der Empfindung wegen. Hier hab' ich nur anzumerken: daß man, der Komposition gleich, im Vortrage die ersten vier Strophen auch mehr deklamiren als singen möge, und den ganzen vollen Gesang nur da erst, bey der fünften Strophe anbringe, wo Zeitmaass und Ton und lyrische Ausbildung den stärksten Ausdruck giebt.

Im Schlachtesang hab' ich in der reinen Bewegung des Silbenmaasses und im Unifono den ganzen Ausdruck zu treffen geglaubt. Ich kann mir zu dergleichen männlichen starken Gesängen gar keine andere Melodie als die wahre Einklänge Melodie denken. Man bemerke aber, daß nicht jede Melodie einstimmig gesungen befriedigt. Der wahre Einklang muß so beschaffen seyn, daß die in der Melodie aufeinander folgenden Akkordnoten die Harmonie der Melodie deutlich fühlen lassen: wenn diese Noten nun so gestellt sind, daß sie zugleich einen faßlichen Gesang geben und auch die wahren Akzente der Worte ausdrücken, so käme die zusammenfliegende Harmonie, die man ihr noch beifügen könnte, offenbar in die Queere: denn irgend eine der zugleich klingenden Stimmen, läßt Töne, die in der Folge der Melodie als Akzenttöne vorkommen, vorher oder in einer andern Ordnung zugleich hören, und schwächt dadurch die Wirkung der melodischen Akzenttöne.

Der wichtigste Einwurf, den man gegen solche einklänge Gesänge machen könnte, wäre: daß bey mehreren solcher Melodien nothwendig große Einförmigkeit herrschen würde. Das ist zum Theil wahr; wiewol durch die Bewegung, wenn der Dichter nur wie Klopstock an Silbenmaassen reich ist, auch große Mannigfaltigkeit sich darbeut. Und dann ist für Ausdruck der Stärke, Mannigfaltigkeit der Bewegung wol die einzige die hingehört. Und überall kommt dabey mehr auf Wahrheit als auf Schönheit und Mannigfaltigkeit an.

Bardale. Ich habe in dieser Ode zwar mein Mögliches angewandt die Melodie allen Strophen anpassend zu machen, doch aber war mir hier das Angelegentlichste, den Ton des Ganzen durch melodischen Reiz darzustellen.

1) Kapellmeister bey dem Prinzen Heinrich von Preußen, und Verfasser vieler musikalischer Artikel in Sulzers Theorie der Künste, einer gedruckten Liedersammlung, verschiedener bey

Hummel gestrichenen Clavierarbeiten, und vieler weit größern und wichtigeren Werke für das französische Theater des Prinzen Heinrich.

Instrumentalmusik.

(Fortsetzung.)

Ich gab lest einige Clavierstücke von Einer bestimmten Empfindung, hervorgegangen aus eignem überwallendem Gefühl. So werden mir die meisten meiner Instrumentalstücke; andre aber auch bisweilen durch Lesung großer oder schöner Dichterstellen. Ich lege von solcher Stelle erfüllt das Buch bey Seite, gerathe wohl ans Clavier, fantasire, bleibe dann in bestimmten Bewegungen, und schreibe hernach, was so fest gehaftet hat, auf.

So ist folgendes Clavierstück durch die Stelle aus dem Petrarch entstanden, die ich hier herschreiben will.

Ove porge ombra un pino alto, od un colle,
 Talor m'aresto: e pur nel primo sasso
 Disegno con la mente il suo bel viso.
 Poich' a mè torno, trovo il petto molle
 Della pietate; ed allor dico, ahi sasso!
 Dove se' giunto, ed onde se' diviso?
 Ma mentre tener fiso
 Posso al primo pensier la mento vaga,
 E mirar lei, ed obbliar me stesso;
 Sento amor sì dapresso,
 Che del suo proprio error l'alma s'appaga:
 In tante parti, e sì bella la veggio,
 Che, se l'error durasse, altro non chieggiò.

Denen zu Gefallen die das Italiänische nicht verstehen, will ichs wagen diese herrlichen Verse zu übersetzen.

Im Schatten jener hohen Fichte und jener Hügel
 verweil' ich oft: und in dem nächsten Felsen
 gräbt meine Seel' ihr schönes Bildniß ein.
 Aber dann erwach' ich wieder und finde meinen Busen
 von Klagen naß: dann seufz' ich: ach Elender!
 wo bist du hingekommen? von wo getrennt? —
 Aber so lange die herumirrende Seele
 den ersten Gedanken fest zu halten vermag,
 sie nur sieht, sich selber vergift;
 O da ist mir die Liebe so nah,
 die Seel' in ihrem Wahne so selig,
 so ganz, so schön steht sie dann vor mir
 daß, bliebe der süße Wahn, all meine Wünsche schwiegen.

Adagio,

Adagio,
con molta espressione.

p *pp* *poco f*

dimin. *p* *poco f*

Andantino.

pp *f*

dimin. *p*

This musical score is written for piano and consists of several systems of staves. The first system includes a treble and bass staff with dynamic markings such as *sf*, *p*, *sf*, *p*, *sf*, and *dimin.*. The second system continues with similar dynamics and includes trills. The third system features a *Adagio* section with a 6/8 time signature and *pp* dynamics. The fourth system is marked *Allegretto* in 3/4 time. The score concludes with a final system of staves.

This musical score is written for piano and consists of eight systems of staves. Each system typically includes a treble clef staff with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The notation is dense, featuring a variety of rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, often grouped in beams. There are also rests and longer note values. The score includes several dynamic markings: *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *dimin.* (diminuendo). Some measures contain the number '5', possibly indicating a fingering. The bottom of the page features a double bar line and the number '2', likely indicating the end of a section or a repeat sign.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a bass line with quarter notes.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats, and a 3/4 time signature. The upper staff contains a complex melodic line with many beamed notes, and the lower staff has a bass line with quarter notes.

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats, and a 3/4 time signature. The upper staff contains a melodic line with eighth notes and rests, and the lower staff has a bass line with quarter notes.

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats, and a 3/4 time signature. The upper staff contains a melodic line with eighth notes and rests, and the lower staff has a bass line with quarter notes.

Fifth system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats, and a 3/4 time signature. The upper staff contains a melodic line with eighth notes and rests, and the lower staff has a bass line with quarter notes. Dynamic markings *f.p* and *pp* are present.

Two empty musical staves at the bottom of the page.

Neue merkwürdige musikalische Werke.

I.

Les Consolations de Misères de ma Vie, ou Recueil D'airs Romances et Duos par J. J. Rousseau, à Paris.
(Nature est un doux guide. Je queste partout sa piste nous l'avons confondue de traces artificielles. Montagne.)

Gewundert und gekränkt hat es mich, daß in diesen Stücken allen keine Spur von des lieben edlen Jean Jacques Originalgenie ist: einige sind ganz in der Manier älterer französischer Komponisten, andre und das die meisten, ganz und gar im Wesen und in der Manier der damaligen italienischen Komponisten. Sonderbar ist es auch das Rousseau, der die Theorie der Musik in seinem Wörterbuch abgehandelt, und in vielen Stücken so gut, daß der so wenig Kenntniß und Uebung gehabt, die Regeln bey seinen Arbeiten anzuwenden und auszuüben.

Ich will statt alles weitem Redens hier ein Stück jeder Art mittheilen, vorher aber die interessante Vorrede des Herausgebers abdrucken lassen. Das Werk ist in Deutschland noch unbekannt und in Frankreich selbst schon rar: meine Leser werdens mir also wol Dank wissen. Hier ist sie:

On a reuni dans ce Recueil tous les petits morceaux de Musiques echappés à M. Rousseau. Il faut les considerer, comme le fruit de ses delassemens, ou plutôt, ainsi qu'il le disoit lui meme, comme la consolation dans ses disgraces.

La plupart des Airs sont sur des paroles de nos anciens Ecrivains; M. Rousseau les aimoit beaucoup; il trouvoit dans leurs Ouvrages ce caractere de verité qui attache, ce ton de naïveté qui charme, enfin cette philosophie de la nature qui fait consister le bonheur dans la tranquillité, et qui fut toujours la sienne.

Il avoit assez étudié l'homme, pour savoir qu'il n'est point à plaindre quand il a la sagesse de se reduire à ses veritables besoins; son systeme sur la vie etoit aussi simple que son ame; une obscurété profonde lui paroissoit la souveraine félicité; il regrettoit sincerement ce qu'il apelloit un ecart terrible et irreparable, je veux dire son premiere essor dans la Litterature, malheureusement pour lui trop applaudi, puisqu'il amena de nouveaux efforts et de nouveaux succès. On fait de quelle reputation il jouit; mais on ne connoit qu'une partie des amertumes affreuses, qui s'y melèrent: son nom fut célèbre, ses jours furent empoisonnés. Je ne fais par quelle fatalité la Litterature et la Philosophie ont presque toujours fait le malheur de ceux qu'elles ont les plus favorisés. Heureux celui qui se desiant des charme de l'une et des promesses de l'autre, ne les approche qu'avec discretion, content de leur rendre un hommage secret et d'en jouir sans les afficher!

Ce fut là, mais trop tard, l'opinion de Mr. Rousseau. Livré pendant longtems à la persecution, il se persuada qu'elle ne finiroit jamais, et cette cruelle idée le tourmenta jusqu' à la fin de ses jours: mais s'il se plaignoit quelquefois du mal qu'on lui avoit fait et qu'on cherchoit encore à lui faire, il plaignoit bien d'avantage ses ennemis, qu'il voyoit livrés à une passion qui fait toujours sa premiere victime de celui qui la ressent. Ceux qui l'ont fréquenté, lui rendront cette justice, que dans les cruautés (le terme n'est pas trop fort) dont il fut l'objet, il ne se permit jamais d'en nommer les auteurs, quoiqu'il les connût. Il confervoit pour les personnes qu'il avoit aimées un respect qui alloit jusqu' à ne pas souffrir qu'on en parlât mal devant lui; c'etoit comme un reste d'affection genereuse qui l'aidoit à les defendre, non seulement contre les autres, mais contre lui même.

Mr. Rousseau adoucissoit les chagrins que lui occasionnoit sa célébrité, en étudiant la Botanique, et en composant de la Musique. Il avoit appris celle-ci sans maître et sa passion pour elle ne s'étoit jamais ralentie; il lui devoit trop, pour ne pas la plaquer dans le rang honorable des arts d'imitation, dont quelques Raisonneurs voudroient l'exclure, considérant les sons dénués de paroles comme les odeurs et les saveurs, dont tout l'effet se borne à affecter matériellement l'organe auquel elles répondent. Sans être ni Enthousiaste ni Pyrrhonien, il reconnoissoit le pouvoir de la Musique sur notre âme, mais il en refferoit l'étendue: au reste il admettoit ce principe également avoué par le goût et par la raison, que la Musique doit être subordonnée à l'idiôme; qu'il faut qu'une Langue chante à peu près du même ton dont elle parle; qu'autrement le chant se trouvant sans cesse opposé à son génie, la Musique disant d'une façon et la Langue d'une autre, il en résulte pour l'oreille une cacophonie rebutante; peut-être n'y a-t-il point de Langue qui n'ait une espèce d'Harmonie, c'est à dire un accent qui la rend plus ou moins chantante. Si cette Musique de langue n'est pas une chimère, il est bien difficile qu'elle ne se glisse pas dans les compositions d'un Musicien, sans même qu'il s'en aperçoive; d'où il ensuit qu'un Artiste qui travaille sur une Langue qui n'est pas la sienne, s'expose à la dénaturer, en lui prêtant un caractère de chant dont elle n'est pas susceptible.

Avant de mettre la main au *Devin du Village*, quel fut le procédé de Mr. Rousseau? celui d'un Philosophe. La Langue qu'il avoit toujours parlée, il l'examina de nouveau, et ne lui trouvant point d'accent sensible, il en chercha un qui lui fût analogue, découverte qu'il fit, et qu'il dut à son *petit Faiseur*; expression dont il se servoit, par allusion badine à la plus ridicule et la plus absurde des imputations.

(Ces imputations fourdement semées pendant la vie de Mr. Rousseau, ont été depuis sa mort, comme cela se fait en pareil cas, répétées avec plus d'assurance dans des in quarto, dans des Brochures, dans des Journaux; mais en les examinant, soit en elles-mêmes, soit dans leurs circonstances, soit enfin par leurs Auteurs, on reste convaincu que les refuter sérieusement, feroit manquer de respect aux Lecteurs. Malgré le mépris qu'elles sont faites pour inspirer, à peine peut-on s'empêcher de rire, quand aux noms des plus grands Musiciens de l'Italie, et du reste de l'Europe qui applaudissent à la science musicale de l'auteur du *Dictionnaire de Musique* on met en opposition les noms de ces faiseurs d'histoires et de phrases compilées, qui disent et impriment que l'Auteur d'Emile et de tant d'autres Ouvrages profonds et intéressans, que le plus éloquent et le plus touchant de nos Moralistes n'étoit au fond qu'un lâche hypocrite, qu'un escroc aussi vil qu'impudent, réduit à s'approprier les fruits du travail et la réputation d'un Compositeur obscur, dont eux mêmes ne savent pas nous dire le nom; et qui enfin nous allèguent, comme preuve sans réplique de ces inculpations quoi donc? leur *Parole* vraiment, et le *Jugement* porté à l'Opera de Paris sur les nouveaux *Airs du Devin du Village*.)

Ce fut pendant la représentation du *Devin du Village*, que parut la fameuse Lettre sur la Musique française. Tout le monde sait que les Directeurs de l'Opera, pour toute réponse, frustrèrent l'Auteur de ses honoraires, et lui ôtèrent ses entrées; ce qui lui fit dire, qu'ils ne se connoissent pas plus en procédé qu'en Musique. (Quelques années avant la mort de Mr. Rousseau, la nouvelle Administration de l'Opera a voulu réparer ses torts, en payant les honoraires et rétablissant les entrées.)

Il refit depuis quelques *Airs du Devin de Village*; mais on juge bien, qu'il se garde de les présenter à l'Académie Royale de Musique. Ils ont été publiés depuis sa mort, et les véritables Connoisseurs qui les ont entendus ailleurs qu'à l'Opera, où ils ont été ridiculement dénaturés, les ont trouvés supérieurs aux anciens. Son premier Acte de Daphnis et Chloe, qui a été gravé en même tems, n'a pas eu moins de succès dans les différentes Sociétés où il a été exécuté. Quel charmant petit Faiseur Mr. Rousseau avoit à se gager! On reconnoitra aisément sa touche dans les *Airs*, *Romances* et *Duos* de ce Recueil. Il ne faut pourtant pas s'attendre qu'ils soient généralement goûtés. Nous pensons même qu'ils n'auront d'abord qu'un très petit nombre d'admirateurs. Aujourd'hui on ne veut que de la Musique brillante et difficile; celle-ci est aussi simple qu'elle paroît aisée: mais comme elle attache, qu'elle a le caractère, qui lui convient, que l'impression

pression qu'elle fait est plus vive et plus agreable chaque fois qu'on la repete et qu'on fait mieux l'expression, nous ne doutons point, que les personnes dont le bon goût naturel n'a pas été entierement gaté, ne finissent par faire de ce Recueil comme son Auteur, *les Consolations des Miseres de leur vie*. (On a appris de M. Caillot, que l'Air, Nom. 41. de la page 82. sur l'Idille de Gresset, avoit été fait pour etre psalmodié et que Mr. Rousseau vouloit qu'il fut chanté sans etre mesuré; il l'a executé de cette maniere avec M. Caillot. Les trois dernieres Strophes sont de M. Rousseau.)

Si Mr. Rousseau composoit de la Musique pour son plaisir, il en copioit pour secourir les malheureux. Que ceux qui l'ont si inhumainement plaisanté sur son metier de Copiste, sachent qu'il sacrifioit le produit de ce travail rebutant au soulagement d'une pauvre parente. En est il de plus touchant, de plus noble? Vous que la fortune a comblé de ses largesses, laissez-la ses Livres, si vous n'en savez tirer qu'un simple amusement, et daignez considerer ses actions, elles serviront, si non à vous instruire, du moins à vous confondre. Cette pauvreté que vous lui reprochez peut etre comme un vice, fit mille fois plus secourable que votre opulence. Vous ne pouvez vous detacher du plus petit superflu en faveur de l'indigent et il lui sacrifioit jusqu'à son necessaire; voyez le tantôt par des distributions journalieres de bois, ranimant des infortunés transis de froid; tantot aidant de sa bourse un malheureux etranger, que des contre tems imprevis re-tenoient loin du centre de ses affaires.

Je ne puis me refuser au plaisir de rapporter plusieurs autres traits de cet homme vertueux et sensible, qui le feront encore mieux connoitre. Quelque precieux, qu'en soit le tableau, nous prévoyons que des Lecteurs au moins inquiets le trouveront déplacé à la tête d'un Recueil de Musique; mais les ames honnêtes nous en sauront gré, et ce n'est qu'à elles que nous les presentons.

Mr. Rousseau n'ignoroit pas que Mr. de Voltaire s'etoit dechainé contre lui, et avoit fait, tous ses efforts pour l'avilir aux yeux de ses contemporains et de la posterité. Malgré cela, toutes les fois qu'il etoit question en sa presence de l'Auteur de la *Henriade*, il se plaisoit à lui donner des eloges et en parloit avec un attendrissement qu'il etoit impossible de ne pas admirer. Quelques jours avant la premiere representation d'*Irene*, il s'interessoit si vertitablement au succès de cette Piece, qu'il disoit, que dans la supposition, qu'elle se ressentit de la vieillesse de son Auteur, il y auroit autant d'inhumanité que d'ingratitude au Public à en temoigner son mecontentement.

Mr. Rousseau ne prononçoit jamais le nom d'amitié, mail il en avoit les sentimens dans le coeur. M. le Comte D. . . . un des hommes le mieux fait pour les inspirer, ne manquoit guere, lorsqu'il etoit à Paris, d'aller tous les matins visiter notre Philosophe. Une semaine entier s'étant passée, sans qu'il y allât, Mr. Rousseau prit l'allarme, et ayant demandé de ses nouvelles avec beaucoup d'inquietude, il apprit qu'il etoit malade. Contraint par la loi qu'il s'etoit imposée de ne plus aller chez personne, mais dirigeant depuis ses promenades vers le nouveau Boulevard, il passoit tous les jours le long des murs de l'Hotel du Comte D. . . . Un soir, apres s'etre arreté quelque tems vis-à-vis une premiere porte, le voilà tout à coup qui s'elance et penetre jusqu'au l'appartement du Comte, qui jouit alors de la douce satisfaction de voir le penchant l'emporter sur les principes.

On a cherché à élever des doutes sur les jugement que M. Rousseau portoit de Mr. Gluck; (On verra dans l'edition generale des Ecrits de Mr. Rousseau, publiés à Geneve, une dissertation sur un morceau de l'Orphée de Mr. Gluck, intitulée, Lettre du petit Faiseur à son prete-nom, et de fragmens d'une analyse raisonnée de l'opera d'Alceste du meme Auteur, au sujet de laquelle Mr. Rousseau disoit souvent que ce travail lui plaisoit et qu'il y voyoit la matiere d'un Livre.) ceux à qu'il pourroit en rester encore, trouveront dans l'Anecdote suivante; de quoi se fixer à cet egard. Mr. Rousseau n'ayant pas chez lui un seul exemplaire de la nouvelle Heloise, on la lui presta, tirée de la Collection d'Amsterdam 1772; il trouva cette edition pretendue originale, mutilée et falsifiée, et la corrigea toute de sa main. La personne à qui etoit le livre l'en ayant remercié, et paroissant desirer qu'il lui rendit le même service pour la Scene de Pigmalion, il eut

la complaisance, de la lui lire et de la collationner sur son propre manuscrit. Quel dommage, dit quel qu'un présent à cette lecture, que le petit Faiseur n'ait pas mis une telle Scene en Musique! *Vraiment!* répondit il, *s'il ne l'a pas fait, c'est qu'il n'en étoit pas capable. Mon petit Faiseur ne peut enlever que les pipeaux, il y faudroit un grand Faiseur. Je ne connois, ajouta-t-il, que Mr. Gluck en état d'entreprendre cet ouvrage, et je voudrois bien qu'il d'aiguât s'en charger.* Tous ceux qui ont eu le bonheur de connoître particulièrement Mr. Rousseau, savent combien de pareils traits de franchise et d'équité lui étoient familiers.

Le suivant n'est pas moins honorable à sa mémoire. Un Botaniste qui avoit herborisé avec M. Rousseau, obligé de voyager, lui donna en partant un herbier qu'il avoit commencé. Mr. Rousseau l'enrichit dans ses différens voyages de plantes de la Suisse, du Dauphiné, du Languedoc, et de l'Angleterre, et y ajouta une table des plus étendues et des plus curieuses. Quinze ans après, la même personne se presenta à Mr. Rousseau, et lui dit que le besoin la forçoit de lui demander l'herbier; celui-ci remit sur le Champ, et avec une joie peut-être sans exemple, cette précieuse Collection, qui devint une ressource pour la personne malheureuse. Mr. Rousseau supportoit avec fermeté les souffrances les plus aigues; il avoit l'air d'y être insensible, tandis que la plus légère apparence d'un procédé équivoque lui causoit des révolutions terribles. Est il bien étonnant que son imagination devenue ombrageuse, lui ait quelquefois donné le change, et fait prendre le fantôme pour la réalité? C'étoit l'effet de ses malheurs. Il avoit vécu dans la triste persuasion qu'il étoit né malheureux. Un jour qu'il se promenoit par un beau soleil et un froid excessif, un insecte se précipita dans son oeil, et le fit cruellement souffrir pendant quelque tems: il disoit en parlant de cet accident, *que c'étoit peut-être le seul moucheron qui existât alors dans le monde.*

Tout Paris se rappelle l'effroyable chute qu'il fit sur le chemin de Menil-montant, et qui fut occasionnée par un de ces animaux qu'un luxe immodéré multiplie autour des voitures, et qui sont pour les gens à pied une espèce de nouvelle insulte jointe à un nouveau danger. Il regagna sa maison, pâle, défiguré, meurtri, le visage et les habits couverts de sang; la douleur n'altera pas la paix de son ame; il souffrit avec une patience toujours douce, toujours égale, parce qu'elle avoit pour base ce principe si simple et si vrai, que l'homme ne s'étant point donné la vie, et ne sachant d'ailleurs en apprécier ni les biens ni les maux, il doit regarder ceux-ci, lors qu'ils arrivent, ou comme devant finir, ou comme devant la terminer.

Cette fatale chute hâta la fin de ses jours. Nous nous taisons sur les circonstances des ce triste événement; il suffit de dire qu'ayant su vivre, il sut mourir, et que ses derniers soupirs furent ceux de l'admiration et de la reconnaissance.

L'Éditeur a saisi l'occasion de ce Recueil, pour rendre cet hommage à la mémoire de M. Rousseau. Il a cru que ses soins, pour assurer au Public cette intéressante Collection, lui en donnoit en quelque sorte le droit, et que l'amitié dont l'honorait M. Rousseau lui en faisoit un titre. Pour achever la tâche qu'il s'étoit imposée, il a remis le 10 Avril 1781, à la Bibliothèque Roi, tous les Manuscrits de Musique de M. Rousseau, trouvés après sa mort, dont les six nouveaux Airs du *Devin du Village* font partie; et pour preuve de la fidélité de ces Manuscrits, il a mis en tête une attestation signée de différentes personnes qui ont le plus fréquenté M. Rousseau, et aux quelles il se faisoit un plaisir de les communiquer.

So matt auch der Ton dieser Erzählung ist, hof' ich sie doch ihrem Inhalte nach für jeden meiner Leser interessant. Es könnte mir wehe thun Leser zu haben, die meinen edlen lieben Rousseau nicht liebten.

Nun sollen die versprochenen Gesänge aus seiner Sammlung folgen. Ich lasse sie Note für Note mit all' ihren Fehlern abdrucken, weil ich alles Meistern an Werken Anderer hasse.

Romance. *)

Larghetto.

J. J. Rousseau.

A - le - xis de puis deux ans a - do -

roit Gly - ce - re, Il ca - choit de - puis ce tems les ten - dres sen - ti -

mens. Un jour il ap - per - cut la me - re Qui dans la

plai - ne tra - vail - loit. Il vole aux pieds de la Ber - ge - re pour lui con -

*) Man wird leicht, ohne mein erinnern, auf jeder Zeile dieser Gesänge die größten harmonischen Fehler finden: es ist nichts leichter als diese zu verbessern; dann hätten wir aber nicht mehr Rousseaus Arbeit. Lieber wollen wir nachforschen ob Rousseau, der die Gesetze der Harmonie in seinem Dictionaire de Musique so streng

lehrte, ob der wohl wirklich diese Fehler übersehen haben mag, oder ob sein Ohr davon unbeleidigt blieb und er sie also vorsätzlich stehen ließ? der gute Fluß der Melodie zeigt von einem natürlich guten reinen Ohr.

ter ce qu'il souff - froit. Il vole aux pieds de la Ber - ge - re, pour lui con - ter ce

qu'il souff - froit.

Dal Segno.

Il frappa tout doucement
 Elle ouvrit la porte
 Ah! dit-il, un seul moment,
 Ecoutez mon tourment!
 De la tendresse la plus forte
 Laissez moi vous conter l'ardeur,
 Et dans mon ame presque morte,
 Faites renaitre le bonheur.

Vous ne pouvez pas entrer,
 Lui repondit elle;
 Vous me faites frissonner,
 On peut nous écouter
 Non, non, je ne suis point cruelle
 Par tant d'amour vous me charmez;
 Mais voyez ma frayeur mortelle
 Et laissez moi, si vous m'aimez.

He bien, je vous obeïs,
 O vous que j'adore:
 Si vous aimez Alexis
 Tous ses maux font finis.
 Mais jurez moi qu' avant l'aurore
 En menant paître vos moutons,
 Nous nous dirons cent fois encore
 Que pour toujours nous nous aimons.

La peur fit qu'elle jura
 D'aller sur l'herbette:
 Il prit sa main la baissa,
 Et puis il s'en alla.
 De lendemain la Bergerette
 Voulut accomplir son ferment;
 Helas on dit que la pauvrete
 Perdit beaucoup en s'acquittant.

De la Borde.

Duo.

D u o.

J. J. Rousseau.

Andantino.

Ten — dre fruit des pleurs de l'Au — ro — re Ob — jet des bai — fers — —

Ten — dre fruit des pleurs de l'Au — ro — re Ob — jet des bai —

p

— du Ze — phir. Rei — ne de l'em — pi — re de Flo — re.

fers du Ze — phir. Rei — ne de l'em — pi — re de Flo — re.

en reforcent.
Hà — — te toi — de l'épa — nou — ir.

Hà — — te toi — de l'épa — nou — ir.

Andantino.

J. J. Rousseau.

Tendre fruit des pleurs de l'Au - ro - re Ob - jet des baisers du Zè - phir. Rei - ne de

l'em - pi - re de Flo - re Ha - te toi de te pa - nou - ir.

Que - dis je, hélas! differe encore
 Differe un moment à t'ouvrir:
 Le Jour qui doit te faire eclore
 Est celui qui doit le Fletrir.

Themire est une fleur nouvelle
 Qui doit subir la meme loi,
 Rose, tu dois briller comme elle;
 Elle doit passer comme lui.

Descends de tâtige épineuse,
 Viens la parer de tes couleurs;
 Tu Dois être la plus heureuse
 Comme la plus belle de fleurs.

Qu'enfin elle rende les armes
 Au Dieu qui forma mes liens,
 Et qu'en voyant périr tes charmes,
 Elle apprenne à jouir de siens.

Va, meurs sur le fein de Themire;
 Qu'il soit ton trone et ton tombeau,
 Jaloux de ton sort, jé n'aspire
 Qu'au bonheur d'un trepas si beau.

L'amour aura foin de t'instruire
 De quel coté tu dois pencher,
 Eclate a mes yeux sans leur nuire;
 Pare son fein sans le cacher.

Si quelque main a l'imprudence
 D'y venir troubler ton repos
 Emporte avec toi ta defense,
 Garde une epine á mes rivaux.

Bernard.

Aria.

A r i a.

J. J. Rousseau.

Larghetto affettuoso.

La mia corta

Clavecin.

The first system of music features a vocal line on a treble clef staff and a keyboard accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/8. The vocal line begins with a whole rest followed by the lyrics 'La mia corta'. The keyboard accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes and chords.

fa vola è già com - pi - ta è già compi - ta.

The second system continues the vocal line and keyboard accompaniment. The vocal line has the lyrics 'fa vola è già com - pi - ta è già compi - ta.' The keyboard accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

E for - ni - to il mio tem - po, a

The third system concludes the vocal line and keyboard accompaniment. The vocal line has the lyrics 'E for - ni - to il mio tem - po, a'. The keyboard accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

mez - zo glianni e for - ni - to il mio tempo a mezzo gli - an - ni a

mezzo gli - an - ni.

La mi - a cor - ta, fa - vo - la e già com - pi - ta e già com - pi -

ta.

Adagio.

J. J. Rousseau.

So - li - ta - rio bos - co ombro - fo A te - viene af - flit - to cor.

Per tro var qual - che ri - po - fo. Nel fi - len - zio e - nell' or - ror. Nel fi -

len - zio e nell' or - ror.

Ogni Oggetto ch'altrui piace
 Per me lieto più non è
 O perduto la mia Pace,
 Son'io stesso in odio a me.

La mia Fille il mio bel Foco
 Dite o Piante, e forse qui?
 Ahi la cerco in ogni loco,
 E pur so ch'Ella parti.

Quante volte o fronde amate
 La vostr' ombra ne copri!
 Corso d'ore si beate
 Quanto rapido fuggi!

Ma se torna, sia più tardo
 Il ritorno e la pietà;
 Che pietoso invan lo sguardo
 Su'l mio Cener piangerà.

Dite almeno amiche fronde,
 S'el mio Ben più revedrò?
 Ahi che l'Eco mi risponde,
 E mi par che dica, No.

Sento un dolce mormorio,
 Un sospir forse farà
 Un sospir dell' Idol mio,
 Che mi dice, tornerà,

Ahi ch'è il suon del Rio che frange
 Tra quei sassi il fresco umor,
 E non mormora, ma piange
 Per pietà dell mio dolor.

Rolli.

II.

Essai sur la musique ancienne & moderne IV Tomes & III. Cahiers de Musique. 4.
Paris. (Par Mr. de la Borde.)

So einseitig, flach und unvollständig auch die theoretischen Abhandlungen dieses Werks sind, so sehr interessant ist es doch für die Geschichte der neuern Musik. Die bisherigen Geschichtschreiber der Musik haben alles was sie in heiligen und profanen Schriften von der Musik der Egipter, Hebräer, Griechen und Römer fanden zusammen gestoppelt, ihre oft erbärmlichen Erklärungen und Bemerkungen hinzugefügt, und nun geglaubt eine Geschichte der Musik geschrieben zu haben. Das thut nun zwar Herr de la Borde auch; er läßt es aber doch nicht bloß dabey bewenden, sondern giebt nun noch einige Bände voll Nachrichten von italiänischen und französischen, hie und da auch Deutschen, Komponisten, Dichter, Sängern, Sängerinnen und Spielern aller nur benannten Instrumenten. Diese Nachrichten enthalten, bey hundert geringfügigen, ganz unnützen, oft auch falschen Erzählungen, hie und da so schöne interessante und wichtige Schilderungen, geben dem denkenden Künstler oft solche bedeutende weitführende Fingerzeige, daß das Werk dadurch zu einer sehr interessanten und nützlichen Künstlerlecture wird.

Hier ist der Inhalt dieses durch eine Menge schöner Kupferstiche kostbaren Werks: man kann daraus den Plan desselben erkennen.

TOME PREMIER.

Livre Premier.

De la Musique, sa Division, Division de la Vocale & de l'Instrumentale, suivant les Anciens. Son Antiquité, & comment elle fut trouvée. Les premiers chants furent sans doute consacrés à Dieu. De la Musique chez les Juifs. De la Musique chez les Chaldéens & autres Orietaux. De la Musique chez les Egyptiens. De la Musique chez les Grecs. De la Musique chez les Romains. De la Musique en Italie. De la Saltation, ou Art de Gestes. Des jeux publics des Anciens. Des Acclamations & Applaudissements. De la Musique depuis les Gaulois, jusqu' à nous. De la Musique des Chinois. De la maniere d'ecrire la Musique depuis le quatorzieme siecle jusqu' au fezieme. Supplement à ce Chapitre. De la Musique des Hongrois. De la Musique des Persans & de Turcs. De la Musique des Arabes.

Livre Second.

Instrumens des Hebreux. Usage des Instrumens dans les sacrifices & dans les fêtes. Instrumens employés dans les Triomphes. Instrumens dans les Jeux & les Fetes publiques. Instrumens dans la Navigation. Instrumens dans les Festins. Instrumens dans les Funérailles. Instrumens dans la Musique militaire. De la Musique d'Eglise. De la Musique des Negres. Instrumens à vent, antiques. Instrumens de Percussion, antiques. Instrumens a Cordes, antiques. Instrumens a Vent, modernes. Instrumens de Percussion, modernes. Instrumens a Cordes, modernes. Instrumens chinois. Instrumens arabes. De la Musique des Russes. De l'Opera, de l'Opera Bouffon, de l'Opera Comique & du Concert spirituel. Confrerie de St. Julien des Menetriers. Du Roi des Violons. De la Musique chez les Grecs modernes. Sur les Pierres sonores de la Chine. Musique de Siamois. Supplement à la Musique des Arabes. De la Poesie Lyrique des Morlaques & de leur Musique.

T O M E — S E C O N D.

Livre Troisieme.

De la Musique. Du son. Des Intervalles. Ce que c'est les consonances. Pourquoi elles sont parfaites. Ce que c'est les Dissonances. Pourquoi elles sont imparfaites. De la Composition. De la Melodie. Figures ou Caracteres dont on s'est servie en differens tems pour noter la Musique des Anciens. Eten- due des Voix. Des Modes ou Tons. Des Cadences. De l'Harmonie. De l'Echelle des Grecs & de la notre. Du Chromatique. De l'Enarmonique. De la Basse fondamentale. De la Basse-continue. De la Basse-contrainte. Des Parties Superieurs. Du Dessein. De l'Imitation. Du Canon. De la Fugue. Du Contre point. Du Chant sur le Livre. Du Plaint-Chant. De l'Accompagnement & des Accordes. De la Tablature. Canons. Morceaux de Musique des seizieme & dix-septieme siecles.

Livre Quatrieme.

Reflexions sur les Chançons. Des Chançons Grecques. Des Chançons Romaines. Des changemens arri- vés à la Langue François. Des Chançons Françoises & des Poètes Chançoniers des douzieme & treizieme Siecles. Chançons du Chatelain de Coucy. Table des Chançons des douzieme & treizieme Siecles, dans les manuscrits du Vatican, du Roi, de M. le Marquis de Paulmy, de M. de Sainte-Palaye, de M. de Clairambaut, & de M. M. de Noailles. De quelque Poètes Lyriques François des quatorzieme & quinzieme Siecles. Chan- son du Danemarck, de la Norvege, & de l'Islande. Des Chançons, & Poësis Herfes. Chançons Perigour- diens, Strasbourgeoises, & Auvergnates. Choix de Chançons Françoises mises à quatre parties: Chançons Ga- sconnes. Bearnoises, Languedociennes & Provencales. Danses Grecques, Sauvages, de differentes Provinces de France, de la Chine, de la Russie.

T O M E T R O I S I E M E.

Livre Qinzieme.

Poètes Musiciens Grecs & Romains. Musiciens Grecs & Romains. Auteurs Grecs & Romains, qui ont écrit sur la Musique ou parlé de Musiciens. Compositeurs Italiens. Poètes Lyriques Italiens. Des Chanteurs & Cantarines celebres en Italie. Auteurs Italiens & Latins, qui ont écrit sur la Musique dans les derniers siecles. Compositeurs François. Musiciens François. Auteurs François, qui ont écrit sur la Musique.

T O M E Q U A T R I E M E.

Livre Sixieme.

Poètes Lyriques François. Supplement au Chapitre IV. du Tome troisieme. Notice d'un Manuscrit de la Bibliotheque de M. le Duc de Valliere, contenant le Poësie de Guillaume de Machau, accompagnée de Recherches historiques & critiques, pour servir à la vie de ce Poëte. Lettre sur la formule *Nos Dei gratia*.

Alle diese Materien sind nun nicht bloß hier abgehandelt, sie sind auch mit einer sehr großen Menge schö- ner abbildender Kupferstiche und Proben all' der verschiedenen Musik- und Dichtarten die der B. abhandelt, begleitet. Es ist schade, daß bey so großen Kosten das Werk so unvollständig hat bleiben müssen: die theoretischen Abhand- lungen sind sehr kurze unbedeutende Auszüge aus Rameaus, d'Alemberts, Rousseaus und andern französischen Schriften, und alles von dem B. selbst Gesammelte steht so einzeln, so durcheinander oft so zwecklos da, daß man wol sieht der Verfasser ist kein Tonkünstler, hat wenig Einsicht in das Wesen der Kunst, hat gesammelt ohne Plan, und drucken lassen ohne Plan. Wären all' die schönen Materialien die der B. für die Geschichte der neuern Musik gesammelt in die Hände eines reifen kunstsin- nigen Künstlers oder ächten Kunstkenners gekom- men, der sie gewählt, berichtigt, ergänzt, geordnet, angewand hätte, da könnten wir nun ein Werk haben, das
Musikal. Kunstmagazin, 2. Stück. F und

uns noch ganz fehlt. Man stößt auf höchst lächerliche Züge, die beweisen, wie wenig der W. seine Materialien gekannt hat: z. B. das Hillersche Operettenlied: ohne Lieb und ohne Wein, steht drinnen abgedruckt als altes Elssasser Volkslied, u. d. m.

Unverthigbar gebrandmarkt hat der W. sein Werk durch die aller hämischsten, kurzsichtigsten und boshaftesten Ausfälle auf Rousseau, dem er nicht werth ist die Schubriemen aufzulösen.

Von den sehr interessanten historischen Nachrichten werd' ich künftig meinen Lesern mehrere mittheilen. Die Anekdoten von Piccini und Blondel im ersten Theil des Kunstmagazins hab' ich schon aus diesem Werke genommen.

III.

Thirza und ihre Söhne, ein musikalisches Drama, in Musik gesetzt und als ein Auszug zum Singen bey'm Klavier herausgegeben von Johann Heinrich Rolle, Leipzig 1781.

Wie alle früheren Dramen des Herrn Rolle, beweist auch dieses, daß er ein gefälliger populärer Komponist ist, daß das Sanfte und Zärtliche ihm ganz vorzüglich eigen ist, und daß Richtigkeit des Sanges ihn vor andern neuen Komponisten auszeichnet. Nur was ich bis izt noch in allen Dramen des Herrn Rolle und — warum sollt' ichs nicht sagen? — in allen mir bekannten großen musikalischen Werken vermißt habe: das Ganze, das find' ich auch hier nicht. Ich habe mich an einem andern Ort über das musikalische Ganze erklärt, die Stelle wird hier nicht am un rechten Orte stehn, ich will sie statt alles Sprechens über das Einzelne hier abdrucken lassen. Wer davon nicht selbst die Anwendung auf das einzelne Werk machen kann, für den würd' ichs auch umsonst hier gethan haben.

Das musikalische Ganze bestehet in der genauesten Beobachtung des Ganges der Leidenschaft und in der genauesten Bestimmung und Ausführung der Charaktere.

Hiezu ist nöthig, daß der Komponist das menschliche Herz studirt habe; daß er die Natur der Leidenschaft kenne; daß er von Natur ein feines Gefühl habe, und dieses Gefühl durch jenes Studium berichtigt habe; daß er eine hinlängliche Kenntniß der Sprache und der Poesie besitze: ferner, daß er den ganzen Umfang seiner Kunst kenne und übersehe; daß er die Harmonie nicht nur mathematisch und mechanisch studirt habe, sondern auch ihre Wirkung aufs Gefühl genau kenne; daß er überhaupt seine Kunst nicht bloß mechanisch erlernt, sondern alles selbst durchgedacht, angewandt, und durch die Erfahrung bestätigt gefunden habe: endlich, daß er die Natur der Töne, der Bewegungen, der menschlichen Stimme, und aller-musikalischen Instrumente aufs genaueste kenne, und vorzüglich ihre Wirkung bey der Ausführung selbst aus Erfahrung wisse.

Ist der Singekomponist dieser Mann, dann wird er zuerst das vor sich habende Subjekt genau überdenken, und dem wahren Gange der Leidenschaft selbst nachspüren, bis er ihn glaubt erkannt, gefühlt zu haben. Als denn wird er seinen Dichter vornehmen, und sehen, wie dieser das Subjekt behandelt hat. Findet er im Dichter andern Gang, als ers sich dachte, als ers fühlte, so wird er genau untersuchen, worinnen die Ursache liegt, daß er mit dem Dichter verschieden dachte, verschieden fühlte. Findet er selbst den Grund nicht, der das Verfahren des Dichters rechtfertigt, so wird er sich mit dem Dichter darüber besprechen, wird dem Dichter seine Gründe sagen, und die gegenseitigen Gründe hören. Kann ihn der Dichter von der Wahrheit und Richtigkeit seines Verfahrens nicht überführen, und will dieser auch die Bemerkungen des Komponisten nicht nutzen, so wird der Komponist durch seine Behandlung den Dichter zu verbessern suchen, er wird seinen Fehler verstecken, wozu er mancherley melodische, harmonische und rhythmische Mittel in Händen hat.

Findet aber der Komponist den Dichter selbst als den Mann, der den Gang der Leidenschaften genau beobachtet hat, so wird er ihn genau studiren, und sich strenge an ihn halten. Ehe er aber zu arbeiten anfängt,

fängt, wird er die Arbeit des Dichters auch erst in Absicht auf die Form des Stücks genau untersuchen, damit ihm nicht unmusikalische Form, unmusikalischer Ausdruck des Dichters zu Nebenwegen verleite, zwingt, die ihn in seinem Gange aufhalten, und zuletzt irre führen würden. Hierüber pflegen die Dichter freilich nicht allemal am verträglichsten und nachgebendsten zu seyn, ob wir ihnen gleich zum Bewegungsgrunde die Natur unserer Musik angeben können, die von der Musik, die sich der Dichter mit seiner lebhaften Einbildungskraft denken kann, ein gut Theil verschieden ist.

Der Komponist wird den Dichter weit bereitwilliger zu Aenderungen und zu gemeinschaftlicher Arbeit zu Einem Zwecke finden, wenn er vernünftige und in der Natur der Sache gegründete Dinge von ihm verlangt. Wer kanns aber ist dem Dichter verdenken, daß er oft hartnäckig auf seiner ersten Meinung bestehet, wenn die Forderung des Komponisten Schlendrian, Mode, eigensinnigen Geschmack eines Einzigen, und dergleichen Dinge mehr, zum Grunde hat?

Wenn nun der Komponist mit dem vor sich habenden Stück zufrieden ist, dann wird er den Plan zum ganzen Stück überdenken, wird mit diesem Gedanken noch einmal das Stück lesen: die Hauptpunkte der Leidenschaft, wo sie am höchsten steigt, werden sich stark bey ihm eindrücken, er bezeichne sie.

Nun wird er das Stück noch einmal lesen mit vorzüglicher Aufmerksamkeit auf die einzelnen Theile, in welchen Graden die Leidenschaft bis zu jenem hohen Punkte steigt; er bezeichne sich wieder die Hauptgarbe mit verschiedenen Zeichen von den kleinern Graden. Nun überdenke er alles noch einmal zum Ganzen: stimmt alles überein, so ist sein Plan fertig, und er wird den wahren Gang der Leidenschaft nicht verfehlen.

Ehe der Komponist nun aber zu arbeiten anfängt, hat er noch eine wichtige Betrachtung zu machen über die Charaktere der handelnden Personen. Er wird sie betrachten von Seiten ihrer herrschenden Leidenschaft und der Bestimmtheit derselben, von Seiten ihrer Würde, ihrer Wichtigkeit und Beziehung auf die Handlung, und endlich von Seiten des Einflusses, den alles dieses in den Ausgang der Handlung hat.

Er wird den Dichter eben so genau, wie dort beyin Gange der Leidenschaft, in der Behandlung seiner Charaktere untersuchen, wird vorzüglich darauf sehen, ob der Dichter seinen Personen eine Hauptleidenschaft gegeben und wie er diese bestimmt hat: denn unser Singekomponist, wie wir ihn hier annehmen, kennt auch genau die Gränzen seiner Kunst, und weiß, daß sie nicht allemal die Modificationen der Empfindung und Leidenschaften auszudrücken fähig ist, wenigstens, daß der musikalische Ausdruck bey der verschiedenen Modification des jederzeit bestimmten und deutlichen Ausdrucks nicht fähig ist. Er wird sich auch hierüber mit dem Dichter zu vereinigen suchen.

Hat er nun das Schickliche und Angemessene der Charaktere bestimmt, dann fange er an zu arbeiten, und überlasse sich seinem Gefühle. Es werden ihn zuweilen einzelne Veranlassungen zu glänzenden Schönheiten, die nicht ins Ganze gehören, reizen, hüreissen wollen: ein Blick aufs Ganze, auf seinen Plan, wird diesen eitlen Reiz aber ersticken, wird das Gefühl des Künstlers beruhigen, erheben. Der junge feurige Künstler sage daher nicht, die Regel lege ihm Fesseln an, sie soll nur zum sanften Zügel dienen, das Genie dahin zu lenken, wo es am meisten hervorbringen, am stärksten wirken kann.

Dieses dünken mir die sichersten Mittel, ein musikalisches Ganze hervorzubringen. Arbeitet der Komponist so, mit der Ueberlegung und mit dem Blick aufs Ganze, dann werden wir durch seine Musik bald in die Empfindung versetzt seyn, die das Stück eigentlich erregen soll; dann werden wir in dieser Empfindung nicht durch unschickliche Dinge unterbrochen werden, sondern sie wird ungestört anwachsen und zu dem Grade steigen können, den der Dichter zum Augenmerk hatte.

Außer diesem großen Ganzen kann der Komponist auch, gleich dem Dichter, den einzelnen Theilen seines Werks eine gewisse Vollständigkeit geben, die mit der Ordnung der Theile unter einander zum großen Ganzen sehr wohl übereinstimmt. So wie es uns bey dem dramatischen Dichter sehr ergötzt, in jeder Hand-

lung, und oft in jeder Scene, einen bestimmten Schritt näher zum Zwecke, zu entdecken, und in diesem Schritt die Ausführung zu bemerken: so trägt es auch bey dem Komponisten sehr viel zu unserer hohen Ergözung bey, jenes Bestimmte, jenes Ausführliche in seinen einzelnen Theilen, in jeder Arie, und, wo möglich, in jedem Recitativ zu bemerken. Und wir können dieses wohl zu der Vollkommenheit des Ganzen verlangen.

Noch eins: die Musik ist an sich selbst schon als Musik eine Ergözung, ohne daß sie Empfindungen und Leidenschaft nachahmt. Sie darf uns eben nicht traurig, lustig und Erstaunen machen, und kann doch durch ein blosses angenehmes Gemisch von Tönen unser Ohr auf eine liebliche Art so küheln, daß wir er gößt werden. Sie kann ferner durch ihre mannigfaltige und künstliche Verhältnisse der Töne unter einander, durch die Verwicklung und Auflösung derselben, auf eine angenehme Art unsern Verstand beschäftigen, und uns dadurch auf eine edle Art ergözen. Endlich kann sie beides verbinden. Dieß ist die Ursache, warum wir an bloßer Instrumentalmusik; die auch keine bestimmte Empfindung oder Leidenschaft ausdrückt, dennoch Vergnügen finden. Dieß ist auch die Ursache, daß Mannheimer Instrumentalmusik, die das Ohr angenehm kühelt, dem bloßen Liebhaber vorzüglich gefällt; daß sogenannte Berlinische Musik, die den Verstand beschäftigt, dem gelehrten Kenner vorzüglich gefällt; und daß vernünftige Verbindung von beiden, dem billigen und gefühlvollen Kenner die höchste Ergözung bey der Instrumentalmusik gewährt.

Die vernünftige Anwendung dieser an sich selbst schon ergözenden Musik, zur Bereicherung und Verbesserung der Leidenschaft nachahmenden Singemusik, wiew dem Komponisten nicht nur erlaubt, sondern sogar nothwendig anzurathen seyn. Nur vergesse er nie, daß die Anwendung davon vernünftig seyn muß, daß sie in Beziehung auf Leidenschaft, Person und Ort schicklich sey, und dem höheren Endzwecke untergeordnet bleibe. Der Componist, der dieser Verbindung fähig ist, gewährt uns die edelste und höchste Ergözung, die die Tonkunst zu gewähren vermag, u. s. w.

IV.

Heilig mit zwey Chören und einer Ariette zur Einleitung, von Carl Philipp Emanuel Bach. Hamburg, im Verlag des Autors, 1779.

“ — — — Eigentlich schicken sich weder Arien noch Recitative in die Kirche; am wenigsten Arien von so üppigem und spielendem Gesange, dergleichen in den meisten neuen Kirchenmusiken befindlich sind. Die Chöre scheinen sich allein für die Kirche zu schicken, sie allein flößen dem versammelten Volke die Andacht und Ehrfurcht ein, die das Herz im Tempel Gottes erfüllen sollen.

In der einzelnen Arie stört die schöne Stimme die Andacht eben so sehr, als die schlechte, und vielleicht noch mehr: denn sie zieht unsere Aufmerksamkeit an sich, und vergnügt uns da, wo wir sollen erbaut und gerührt werden, und zwar auf andre Weise gerührt, als es die Schönheit der Stimme thut. Ueberhaupt gehört der blumenreiche und verzierte Gesang gar nicht in die Kirche, gar nicht zur wahren Würde und zur wahren erhabenen Schönheit der Tonkunst, so sehr er sie auch zu ihrer übrigen Anwendung bereichert. Nur der reine und einfache Gesang, der geradezu aus der bestgeordnetsten reinsten Harmonie entspringt, das ist der wahre edle Gesang, das ist der Gesang der Kirche, und der kann am vollkommensten in den Chören stattfinden. Nur die vollkommenste Folge oder Continuität der Harmonie, — die desto vollkommener ist, je mehr das Vorhergegangene Vorbereitung zur Folge ist, je mehr es die Folge nothwendig macht, — nur diese Continuität der Harmonie, wenn sie zugleich die beste Fortschreitung jeder einzelnen Stimme, und vorzüglich der Oberstimme hat, ist wahre Schönheit der Tonkunst, die nie und bey keinem ihre edle Wirkung verfehlt; und nur so gehört die Tonkunst in den Tempel.

Diese würdige heilige Musik erfordert und verdient alsdann aber auch eine ganz andere heilige Poesie, als die bisherigen geistlichen Poesien größtentheils gewesen, eine heilige Poesie, die dem ganzen Volke verständlich, wichtig und heilig ist, die ihm nicht erst durch gedruckte Texte, auch nicht durch den Sänger erst bekannt gemacht würde: sie müßte ihm schon lange im Herzen heilig seyn, und nun durch die Gewalt der Töne tiefer einge-

Ariadne auf Naxos, ein Duodrama, von Georg Benda in Partitur. Leipzig bey Schwickert.

Ein wichtiges Geschenk für jeden ächten Tonkünstler und Tonkunstfreund, der ein solches Werk in einer solchen Partitur zu benutzen und zu genießen weiß.

Mit diesem Schauspiel gab uns Benda vor sechs Jahren eine ganz neue lyrische Schauspielgattung, zu der Rousseau den Franzosen vor zwanzig Jahren schon die Idee und das poetische Muster in seinem Pygmalion gab. Hätte damals ein Mann wie Benda diese Poesie in Frankreich musikalisch bearbeitet, und sie so aufs Theater gebracht, das Stück hätte gewiß eine sehr auffallende unvergeßliche Epoche gemacht. Benda unbekannt mit Rousseaus Idee, — denn er lebt wie alle wahrhaftig große Künstler sein eignes in sich verschlossenes Künstlerleben — Benda fiel bey uns auf dieselbe Idee, wählte ein viel interessanteres Sujet in der *Ariadne*, bearbeitete es mit großem Genie, brachte es auf unsre — — Schaubühnen; und was geschah? die Neugierde Aller beschaute es, und mit ihr war alles befriedigt nach gethauer Beschauung. Er hat uns noch eine *Medea* gegeben, in der sich der denkende, vollendende Meister mehr noch zeigt, und beyde Stücke werden kaum alle halbe Jahr noch einmal gesehen.

Das ist die Geschichte des deutschen Theaterpublikums und der *Ariadne*. Hier ist die Meinige. Briefe von Göttha und Leipzig her verkündeten mir die Erscheinung der *Ariadne*. Da entstanden bey mir allerley *Raisonnements* von unnatürlicher übelkündender Vereinigung der Rede und Musik, von unzeitiger Unterbrechung der Handlung durch Zwischenspiele, von unbestimmtem, schwankendem, musikalischen Ausdruck, von unvermeidlichen marlerischen Spielereyen in Musik, von Flickwerk unvereinbar zu einem Ganzen, u. s. w. So stand bey mir, als zum erstenmal bey uns *Ariadne* gegeben wurde: meine Schritte nach dem Schauspielhause waren nicht die schnellsten. Die *Duvertüre* hub an, und nun stellt ich mich in Positur zu beobachten: des Vorhangaufziehens war ich mir, hingerissen durch die unaussprechlich herrliche *Duvertüre*, schon kaum halb bewußt; so war das Stück zu Ende, und ich stand von namenlosen Gefühlen durchdrungen, hin und hergeworfen, meiner selbst unbewußt wie angezaubert da. Das gieng mir bey den beyden folgenden Vorstellungen fast eben so. Hinterdrein, da ichs zehn zwölfmal gesehen hatte, da beobachtete ichs wol, daß an all jenen Einwürfen die die Spekulation giebt, etwas dran wäre: aber Bendas Genie hat einen solchen Zauber über das Ganze ausgegossen, daß die Wirkung seiner Musik bey jedem Menschen von Gefühl alles *Raisonnement* bey weitem überstimmt. Selbst Stellen, die mir hernach als tadelhaft erschienen, reißen mich noch oft bey'm Klavier so hin, daß ich mich aller vorhergegangenen Kritiken darüber ärgere und schäme.

Ich hoffe nicht Leser zu haben, die mit der Einrichtung dieser Gattung noch nicht bekannt sind; in dem wer weiß? — Rede und Musik sind hier vereinigt: der Schauspieler declamirt seine Rolle — die aus lauter Monologen besteht — ohne musikalische Vorschrift. Nach geendigten Perioden, bey wichtigen Momenten der Handlung, oft auch nur nach einzelnen Ausrufungen hält er inne, die Musik tritt ein, setzt die Empfindung fort, kündigt auch wohl den folgenden Gang der Empfindung an, während dessen der Schauspieler durch Action spricht; und bey äußerst hohen Punkten der Leidenschaft, geht Musik und Rede auch wohl zugleich fort. Die Zwischenspiele sind nun meist einzelne Gedanken, in verschiedenen Tönen und Zeitmaßen. In der *Medea* hat Benda einige Stellen fortdauernd Ariennäßig behandelt, so, daß das Zwischenspiel einer solchen Stelle, ein ganzes kleines Musikstück in bleibender Bewegung mit ausgeführtem Thema ist. Die wirkliche hervorstechend starke Wirkung dieser Stellen, verleitete mich in meinen beyden Duodramen *Proktris* und *Cephalus* und *Ino*, häufigern Gebrauch davon zu machen, und für jede Leidenschaft, für jeden Haupttheil der Leidenschaft, ein Thema auszuführen, um so mehr Einheit ins Ganze zu bringen. Ich habe aber bey der Aufführung nicht die Wirkung bemerkt, die ich mir davon versprach. Dem *Raisonnement* scheint dieß ohne Anstand vorzüglicher, dabey ist bey allem Anschein besserer, überdachterer Arbeit, gewiß leichter als für jeden Gedanken, für jeden Moment einen neuen so ausdrückenden, treffenden und musikalisch schönen Satz zu erfinden, wie es all' die Zwischenspiele in Bendas *Ariadne* sind. Doch ich werde zu weitläufig, will ohnedem diesem Werke nächstens eine

eine Abhandlung über diese Gattung einrücken; hier also nur noch die historische Nachricht, daß die Königin von Frankreich im vorigen Jahr zweimal an unsern wahrhaftig großen Benda schrieb, und ihn bat seine Ariadne, die sie von Wien her kannte, in Paris selbst aufführen zu sehen. Das erstemal schlug er es aus, zu herzlich anhängend an seinem lieben Georgenthal, wo er ganz sich selbst lebt: wiederholtes Ersuchen und Zureden seiner Freunde brachten ihn endlich nach Paris hin, wo seine Ariadne mit sehr großem Beyfall bereits aufgeführt worden.

Ich kann diese Anzeige nicht schließen ohne meine Leser zu fragen, ob sie auch schon die beyden herrlichen Singespiele unsers G. Bendas, *Romeo und Julie* und *Walder* besitzen? Wo nicht so können sie für Musik gar nichts Angelegentlicheres haben, als diese unbeschreiblich schönen Stücke zu suchen.

VI.

Claviersonaten für Kenner und Liebhaber mit Rondos, von Carl Philipp Emanuel Bach, 1781.

Sammlung vermischter Klavier und Gesangstücke, für geübte und Ungeübte, von Georg Benda. Zweiter Theil. Gotha bey Ettinger, 1781.

Six Sonates pour le Clavecin ou le Piano forte, par Mr. G. Hayden, Oeuvre XVII. Amsterdam & Berlin, chez Hummel.

Sechs Sonaten für das Klavier, von Ernst Wilhelm Wolff. Leipzig bey Breitkopf, 1781.

Sechs Sonaten für das Klavier, von Natanael Gottfried Gruner in Gera. Leipzig bey Breitkopf, 1781.

Sechs Sonaten für das Klavier, von Johann Gottfried Vierling, Organist zu Schmalkalden. Leipzig, 1781.

Dieses sind mir die wichtigsten unter denen im vorigen Jahre herausgekommenen Klaviersachen. Bach und Benda zeichnen sich hier besonders aus, durch große edle Manier im Scherz und Ernst, Hayden durch originelle männliche Laune, Wolff durch Wiß und Galanterie, Vierling und Gruner durch Fleiß und Mannigfaltigkeit.

In der Bachschen Sammlung ist die dritte Sonate aus F mol bey weitem die vortrefflichste. Es ist die, mit der mich Herr Kapellmeister Bach vor neun Jahren als Manuscript so hoch beschenkte, von der ich im zweiten Theil meiner Briefe mit so gerechten Enthusiasmus deklamirte, und die ich bis zum Tage der Erscheinung im Druck wie ein Heiligthum in meiner Briefftasche trug. Mir ist's noch immer, als sey sie selbst Bachs vortrefflichste Sonate: redender, singender, durch jede Anwendung des Genies und der Kunst hinreißender kann ich mir nichts denken.

In der Bendaschen Sammlung befinden sich einige geistliche Recitativon und Arien von großer Arbeit und edlem Ausdruck. Die Sängerrinnen haben was dran zu singen, nicht zu Kollern sondern zu Singen.

Unter den Handenschen Sonaten ist die dritte, fünfte und sechste von vorzüglich schönen edlen Charakter.

In den Wolffschen Sonaten sollte man den sonst ernstern Komponisten, der schon das Gepräge eines künftigen klassischen Komponisten zu tragen schien, nicht erkennen, stände nicht sein Name vor, und wären nicht schon von ihm die allerliebsten kleinen Klaviersonaten (1779) heraus. Scherz, Wiß und galante Wendung gaben sich in den kleinen Sonaten fast leichter, als in diesen größern, wenigstens sieht man hier den Vorfaß galant seyn zu wollen, zuweilen mehr durch. Einige Stücke giebt's aber drinnen, die an feiner, ich möchte sagen artiger Empfindsamkeit und witziger Geschmackfeinheit fast unübertrefbar sind: als das zweyte Stück der ersten Sonate und das erste Stück der vierten, u. a.

Herr Gruners Sammlung hat gewiß die Erwartung aller seiner Pränumeranten weit übertroffen, und er verdient nun, daß man sich für den zweyten Theil dieser Sonaten, den er angekündigt, doppelt interressire: einmal wieder, wegen seines Unglücks durch den Geraschen Brand, und dann wegen seiner musikalischen Talente und seines Fleißes.

Herr Vierling zeigt in diesen Sonaten sehr wol, daß sich die strengen und wahren Lehren seines Meisters, **Rinberger** auch mit Geschmack und Gefühl vereinigen lassen. Die Fortsetzung seiner Sonaten wird gewiß nicht kalt aufgenommen werden.

Merkwürdige Stücke

großer Meister verschiedener Zeiten und Völker.

L u l l i.

Doucement.

Sans Al - ce - ste fans ses ap - pas croyez vous que je puisse vi - vre. Laissez moy cou - rir au Tre -

pas ou ma - che-re Alce-ste fe li - vre! Sans Al - ce - ste fans ses ap-pas croyez vous que je puis-se vi -

vre c'est pour moy qu'elle meurt helas pour quoy m'empacher de la Sui - ure fans Al -

ce - ste fans ses ap - pas croyez vous que je puis-se vi - vre.

G l u c k.

Andante con espressione.

No, cru - del non posso vi - ve-re, tu lo fai sen-za di - te — non posso vi - ve-re

ad libitum. *cresc.* *f*

Tu lo fai, sen-za di - te non posso vi - ve-re sen-za di-te.

f *sfr.*

Non mi fal - vi ma m'uc - ci - di, se da me co-fi di - vi - de la piu vi - va la piu

piano assai.

te - ne-ra ca - ra par - te del mio cor — del mio cor. E un fi bar - ba-ro a-ban-

do - no, e L'or -ror d'un-ta-le ad - dio virtu e - re - di e chiami a - mor e chiami a - mor!

Nel ti - ran - - no affan - - no mi - e og - ni mor - te, o Numi e un

Allegro.

do - no d'una vi - - - ta co - fi mi - fe - ra peggior for - te, oh Di - o! non

v'è! peggior for - te oh Dio non v'è peggior for - te oh Dio non

v'è! No, cru - del non posso vi - ve - re, tu lo fai fen - za di te non posso

Andante.

vi - ve - re, Tu to fai fen - za di - te cru - del! cru - del! non posso

vi - ve-re fen-za di - te — non posso vi - ve-re fen-za di - te!

Gluck und Lulli.

Hier ist dieselbe Szene aus der *Alceste* von Gluck und Lulli bearbeitet. Es bedarf wol keiner weitläufigen Zergliederung, um zu zeigen, wie unendlich wahrer und schöner sie im Gluck bearbeitet ist. Schon die Wahl der Tonart, die mannichfaltigern bedeutenden Modulazionen, und die leidenschaftliche Abwechslung der Bewegung, geben ihr großen Vorzug, und dann die herrliche Akzentvolle Melodie, das schnelle Fallen und Steigen der Stimme, die sehr ausdrückende Anwendung von schweren übermäßigen Intervallen — doch das läßt sich nicht so mit Worten zeigen und zergliedern; Das fühlt sich nur, das sagt sich nicht.

Aufm Papier siehts fast aus, als wenn bey den Worten:

Nel tiranno affanno mio
 Ogni morte, o Nume e un dono;
 D'una vita così misera
 Peggior forte, oh Dio! non v' è.

die Ausweichung und der Schluß in C dur wieder die Leidenschaft wäre. Allein, bey der Aufführung fühlt man's wohl, daß die Wirkung dadurch gewinnt; da der ganze vorhergegangene Gesang in der weichen Tonart verweilt hat, so wird dieses auffahrende sich empörende Gefühl, durch die harte Tonart wirklich stärker ausgedrückt. Daß es nicht zum Ausdruck der Freude werde, dafür ist durch den chromatischen Gang bey den Worten:

D'una vita così misera,

und durch schnell abwechselndes forte und piano gesorgt. Es bleibt vielleicht nur der Schluß des Allegros, wo nicht gegenwirkend, doch ohne Wirkung. Dadurch gewinnt aber wieder der Uebergang in die weiche Tonart und in die langsamere Bewegung, offenbar. Unter hundertmal, ist es gewiß neun und neunzigmal Affektwiedrig, aus einer geschwinden Bewegung schnell in eine langsame überzugehen: hier aber scheint's mir sehr natürlich. Das wüthende Gefühl, so sich in Ausrufung an die Götter ausließ, geht wieder beym Anblick des geliebten sterbenden Weibes in Wehmuth und Zärtlichkeit über. Tief in die Seele dringt hier die Wiederholung des ersten Gesanges; und dann der verstärkte Ausdruck am Schluß auf das Wort: crudel! crudel! das ist ein wahrer Geniezug. Vielbedeutend ist auch das kurze steigende Ritornell.

Solcher Meistergesänge unsers von wenigen, selbst seiner Lobredner, ganz erkannten und gefühlten Glucks, werd' ich künftig mehrere meinen Lesern und Sängern vorlegen.

Im Lulli wird man hier übrigens die nackte Wahrheit der Deklamazion nicht verkennen. Man findet hier die fast unmerkliche Vermischung der gleichen und ungleichen Bewegung zum Behuf der Deklamazion, um einzelne Worte nicht unnöthig zu dehnen, die bey Stücken, wo es vorzüglich auf Deklamazion angesehen ist, billig nicht so unangewand bleiben sollte, wie es ist geschieht. Gluck hat sie in seinen Opern oft mit großem Erfolg angewandt.

Händel.

Adagio.

sempre piann.

(Die rechte Hand fährt hier fort mit dem Bass im Unifono.)

Oe - chi bel - li voi sol fie - te gl'a - stri ca - ri

del - mio amor voi - sol fie - te - gl'astri ca - ri

gl'a - stri ca - ri del mio cor, oc -

- - chi bel - li voi sol fie - te gl'astri ca - ri del - mio

cor gl'a - stri ca - ri gl'a - stri
ca - ri del mio cor oc - chi hel - li voi sol fie - te gl'astri ca - ri del mio Amor.

H ä n d e l.

Dieser liebevolle edle Gesang aus Händels *Pastor fido*, eine seiner ersten Opern, ist wol ein wahres Muster edler schöner Symplicität und lebendigem Ausdrucks. Um die Melodie in schönem sanftem Gange zu erhalten, ist der Ausdruck der Unruhe des Singenden in die Begleitung gelegt, die von allen Instrumenten pizzicato im Unifono gespielt wird. Selbst das pizzicato, sonst immer fast Spielerei, das sanfte Erbeben der Saiten verstärkt den Ausdruck der innern Unruhe, die schon durch die ungleiche Bewegung schön getroffen ist. In der Melodie das sanfte Winden durch die zunächst liegenden Töne, meist halbe Töne; das sanfte, nicht langsame Moduliren, in die verwandtesten Mol- und Durttöne; dann der herrliche unerwartete Eintritt nach dem kurzen Zwischenritornell: das Ohr, daß sich beim Unifono immer die ange deutete oder gewöhnliche Harmonie denkt, vermuthet über dem D im Bass den harten Dreiklang, und unerwartet tritt die sanfte kleine Terz ein, und bleibt liegen zur noch angenehmern kleinen Septime; dann wieder das sanfte Moduliren nach allen nahverwandten Tönen in so wenig Takten — solche Mannigfaltigkeit giebt lebendige Einheit! — Und nun die kleine Dehnung, wie schmeichelnd, wie liebevoll, wie erhöht durch das, nur für sie, Schweigen des Basses, dann der lebhaftere Gang zum Schluß; und nun das ganze Aushauchen Ausschütten des überströmenden Gefühls in den beiden letzten Takten — o! wer das nicht alles fühlte, für den blickte und seufzte seine Liebe vergeblich sanft auf! umirrte vergeblich ihr liebevolles Auge den Vielgeliebten; verschlänge, verlore sich vergeblich das fest an ihm hangende Auge in dem seinen; eilte vergeblich die Holbe in seine Arme; hauchte all' ihre Liebe in seinen Busen — denn so erscheint mir der Sänger, sing ich diesen entzückenden Gesang!

Stimmphysiognomik.

Ein physiognomisches oder pathognomisches Zeichen ist für mich so sicher — möchte fast sagen so untrüglich — als die menschliche Stimme. Sey's nun, daß bey mir der Sinn des Gehörs am meisten geübt gebildet worden, oder daß die Menschen die Sprachorganen weniger in ihrer Gewalt haben, sie nach ihren Absichten zu modifiziren, zu verstellen, oder daß die wenigsten Menschen es bis ist der Mühe nicht werth geachtet haben, darauf zu achten. — Ich thue oft Fragen an Leute, deren Beantwortung ich für jeden Fall Wort für Wort voraus weiß, um nur an dem Ton ihrer Stimme zu hören, in wie weit es ihnen denn doch in dem Augenblick gerade Ernst ist oder nicht. Hab' ich einmal die Stimme eines Menschen gehört so frappirt mich sein Gesicht selten mehr: seh' ich noch seinen Gang dabei so trägt mir selten meine Erwartung von seinem Gesicht. Mädchen und Weiber, die die Naive im hohem Grade täuschend zu spielen wußten; feige Jünglinge, die sich gar sehr das Ansehen des Muthigen und Entschlossenen zu geben wußten; Männer, die fast allgemein für Selbstdenkende, Gründlichunterrichtete gehalten wurden, hab' ich oft bey dem Ton ihrer ersten Rede dafür erkannt, wofür sie sich später Mehrern zeigten, und was sie wirklich waren. Es konnte nur in der richtigern Wirkung der Stimmen auf mein Ohr liegen, daß mein Urtheil oft gleich in dem ersten Augenblick so weit von dem Urtheil anderer Männer und Weiber abging, von deren Beobachtungsfähigkeit und physiognomischen Sinn ich überzeugt bin. Vielleicht liegt auch hierin der Grund, warum der liebe, edle, tiefblickende Lavater nicht mehr für Stimmphysiognomik beobachtet, nicht mehr darüber gesagt hat: wiewol es bey ihm auch schon der gewaltige Umfang seiner Materien hinlänglich erklärt. Indes hat er doch hie und da auch diese Materie, wiewol nur leicht berührt. Im ersten Bande führt er eine nicht unbedeutende Stelle aus Gellerts moralischen Vorlesungen an; sie heißt:

„Auch die Stimme ist oft der freiwillige Ausdruck unsers Charakters, und sie wird also auch das Gute und Fehlerhafte desselben an sich nehmen. Es giebt einen gewissen Ton, der das Leere des Verstandes verräth, man würde ihn verlieren, wenn man Denken lernte. — Das Leben der Stimme bleibt allezeit das Herz mit seinen guten Neigungen und Empfindungen.“

Weiter hin (S. 75) sagt Lavater sehr wahr:

„Stimme wird durch Laster und Tugend wie das Gesicht verschlimmert oder verschönert.“

Noch weiter (S. 153) heißt es:

„Sollte die Natur ihre Sprache dem Ohr und Auge des Menschen, so ganz unverständlich oder so gar schwer gemacht haben? Ihm Aug' und Ohr, Gefühl, Nerven, innern Sinn gegeben haben, und selbst die Sprache der Oberflächen ihm so unverständlich gemacht haben? Sie, die die Töne fürs Ohr, das Ohr für die Töne gemacht hat? Sie, die den Menschen so bald sprechen, und die Sprache verstehen lehrt?“

Seite 181. erzählt Lavater ein sehr wichtiges, mit gar nicht unwahrscheinliches Faktum:

„Ein gewisser Herr Fielding in England der völlig blind war, unterschied die Schuldigen und Unschuldigen blos an dem Ton und Charakter ihrer Stimme, mit erstaunender Sicherheit.“

Künftig mehr hierüber. Es sey dieß nur ein Fingerzeig für denkende kunstsinige Tonkünstler, die hierinnen durch die feinere Ausbildung ihres Ohrs viel voraus haben. Im de Brosses über Sprache und Schrift, vorzüglich in den Nummern 20, 21, 22 und 23, stehen auch hiehergehörige wichtige Bemerkungen.

Nationaltänze.

I.

Polnisch.

Es ist vielleicht kein Tanz so sehr Bild und Ausdruck des Nationalcharakters, als der polnische. So wie eine sonderbare Mischung von Hochmuth, Hofarth und kriechendem Wesen, der Hauptzug des polnischen Nationalcharakters ist, so ist auch in dem rhythmischen Gange der Polonoise, eine ganz auffallende Mischung von Majestät und Kleinheit. Der lange Dreivierteltakt, die vielen singkopirten Noten, der oft freye und schnelle melodische Gang, die häufigen starken Akzente, all das macht einen gar auffallenden Kontrast, mit dem schnell und oft abwechselnden forte und piano, und mit den unvorbereiteten kurzen Schlußfällen auf dem zweiten, sogenannten schlechten Taktheil des letzten Takts. Ja die melodischen Schlußnote wird eigentlich erst auf dem letzten, also schlechtesten Taktheil, und zwar nur sehr schwach gehört, denn der Vorschlag vor der letzten Note, bekömmt den Akzent, und die letzte Note selbst wird so kurz abgezogen, das man sie fast gar nicht hört. Ich will hier eine Polonoise abdrucken lassen, — mich dünkt sie ist von Grabowiecki, — die, wenn gleich etwas feiner als sie der gemeinste Pole spielt, doch ganz und gar den wahren Nationalcharakter hat, auch in Polen sehr häufig zum Tanz gespielt wird. Ihr Tanz ist eben so: er besteht aus lauter majestätischen Schritten, drey auf einem Takt, mit unter kommen dann kleine Krümmungen, wo der Mann einen Augenblick wie ein Sklave kriecht — das Weib aber — das überhaupt in Polen besserer, edler Natur zu seyn scheint, auch wirklich da regiert — das geht ihren stolzen Gang fort. Nun aber kömmt mit einem Male der Schluß eben so unvorbereitet, wie in der Musik; mitten in einem Schritt hält der Tänzer ein, und macht einen Bückling bis an die Erde.

Für die Violine laß ich die Polonoise hier abdrucken, um die sehr charakteristischen Bogenstriche beizufügen, die die Polen allgemein anbringen; fürs Klavier, um diese wirklich sehr schöne Polonoise auch denen, die nicht Violine spielen, brauchbar zu machen. Das Zeichen (s) bedeutet einen starken Druck mit dem Bogen: dabey muß ich noch anmerken, daß die vorhergehene kurzabzustößende mit (1) bezeichnete Note heruntergestrichen, abgesetzt, und die folgende Akzentnote wieder heruntergestrichen wird. Auch wird der Abzug bey einer Note mit einem Vorhalt sehr scharf gemacht. Ich muß mir auch noch dieses Zeichens ($\overline{\text{TTTT}}$) bedienen, um anzuzeigen, daß von solchen Noten, über denen es steht, zwar jede einen besondern Strich bekommt, aber gar nicht gestoßen, sondern vielmehr mit einem recht langen Bogen, weich und schnell und wie zusammenhängend gestrichen werden.

Die Polonoise muß übrigens zwar lebhaft, und lebhafter als man sie in Deutschland zu spielen pflegt, aber doch nicht sehr geschwind gespielt werden.

Clavier.

Polonoise.

The musical score is written for a keyboard instrument and consists of two staves per system. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The piece is titled "Polonoise." and begins with a treble clef. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are several instances of ornaments (trills) marked with "tr" above notes. The score is divided into measures by vertical bar lines, and some measures contain repeat signs. The overall style is characteristic of 18th or 19th-century keyboard music.

First system of musical notation, treble clef, key signature of one flat, 3/4 time signature. Dynamics include *p* and *f*.

Second system of musical notation, bass clef, key signature of one flat. Ends with the instruction *Dal Segno.*

Third system of musical notation, treble clef, key signature of one flat, 3/4 time signature. Labeled *Trio.* Dynamics include *p* and *ff*.

Fourth system of musical notation, treble clef, key signature of one flat, 3/4 time signature. Dynamics include *p*.

Fifth system of musical notation, treble clef, key signature of one flat, 3/4 time signature. Dynamics include *p* and *f*. Ends with the instruction *Polonoise da Capo.*

Violine.

Polonoise.

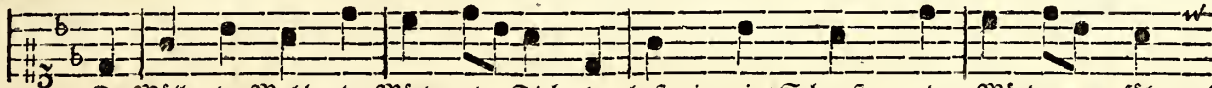
Violin score for the Polonoise section, consisting of five staves of music. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The music features a variety of dynamics including piano (p), forte (f), and fortissimo (ff), along with accents and slurs. The section concludes with the instruction "Dal Segno." at the end of the fifth staff.

Trio.

Violin score for the Trio section, consisting of three staves of music. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The music features dynamics such as piano (p), forte (f), and fortissimo (ff). The section concludes with the instruction "Polonoise da Capo." at the end of the third staff.

Volklieder.

Ich will hier nicht wiederholen was ich am Anfange dieses Werks in dem Aufsatze, an junge Künstler, über Volklieder gesagt habe, sondern nur auf den Unterschied der beyden Melodien, die ich hier gebe, aufmerksam machen. Der ersten sieht man's gleich an daß sie früher ein Jägerhornstück gewesen, dem die Worte später untergelegt worden. Ich habe daher auch eine zweite Stimme nach Waldhornart darunter gesetzt. (Man nennt in der Kunstsprache diese Art zweystimrigen Satzes *Bizintien*.) Die zweite ist aber wohl eine ursprüngliche Liedermelodie. Ich zweifle zwar daß sie gerade zu diesen darunterstehenden Worten erfunden ist, indef sind doch die Worte mit wahren Naturgefühl untergelegt. Es ist das Schicksal der meisten Volklieder, daß sich die Melodien länger erhalten als die Worte: ist auch natürlich bey der großen Veränderung die die Sprachen Jahrhunderte hindurch erleiden. Vielleicht nur bey den schweizerischen Bergbewohnern findet man solche Volklieder die in Gesang und Wort gleich ursprünglich sind. Zergliedern mag ich diese Melodien nicht weiter nach dem was ich in erst angeführten Aufsatze bereits von Volkliedern gesagt habe. Denen die sich nicht gleich beim Singen oder auch Lesen dieser Lieder heimlich getroffen fühlen, denen rath ich sie gar nicht weiter anzusehn. Für die, die sie aber gerne singen werden, muß ich hier noch bemerken, daß sie oft zwey bis drey Sylben auf eine Note zu sprechen haben, wo der Sylben mehr als Noten sind: wie und wo das geschieht sagt das Gefühl bald. So z. B. fühlt man in der letzten Strophe des zweiten Liedes, bei den sehr ausdrückenden Daktilen daß man die Worte so unterlegen muß:



Du Müller, du Mahler, du Mörder, du Dieb, du hast mir meine Schwester zu den Mörder ge- führt u. s. w.

Etwas lebhaft.

Dort dro- ben in je- nem Tha- le da trei- bet das Wasser das Rad; Es trei- bet nichts
anders als Lie- be vom A- bend bis an den Tag.

Dort droben in jenem Thale
Da treibet das Wasser das Rad;
Es treibet nichts anders als Liebe,
Vom Abend bis an den Tag.

Das Mühlrad ist zersprungen
Die Lieb hat noch kein End,
Wenn zwey von einander scheiden
So geben sich einander die Händ.

Ach! Scheiden, ach Scheiden
Wer hat Scheiden erdacht,
Es hat mein jung frisch Leben
Zum Untergange gebracht.

Es ist ja kein Apfel so schön so rund
Es stecken zwey Kernlein drin'n

Es ist kein Mädchen im Lande
Es hat ein'n falschen Sinn.

Wer kann dann nun vertrauen?
Scheidet er ihnen aus dem Aug:
Ein falscher Sinn, ein hoher Muth
Ist aller Jungfern ihr Brauch.

Dort in meines Vaters Lustgarten
Da stehen zwey Bäumelein
Das eine das trägt Muskateln,
Das andre braun Nägelein.

Muskateln die sind süße,
Braun Nägelein riechen gar wohl
Die will ich mein'n Schätzgen verehren
Daß es dran riechen soll.

Etwas langsam.



Es gieng ein Müller wohl über Feld der hatt' einen Beutel und hatt' kein Geld, er
wirds en wohl bekommen.

Es gieng ein Müller wohl über Feld,
Der hatt' einen Beutel und hat kein Geld,
Er wirds en wohl bekommen.

Und als er in den grünen Wald kam
Drey Mörder unter dem Weidenbaum stahn,
Die hatten drey große Messer.

Der eine zog seinen Beutel heraus,
Dreihundert Thaler zahlt er draus;
Nimm hin für Weib und Kinder

Der Müller dacht in seinem Sinn,
Es wär zu wenig für Weib und Kind,
Ich kanns Euch nicht drum lassen.

Der andere zog seinen Beutel heraus
Sechshundert Thaler zahlt er draus
Nimm hin für Weib und Kinder.

Der Müller gedacht in seinem Sinn
Es wär zu wenig für Weib und Kind
Ich kanns Euch nicht drum lassen.

Der dritte zog seinen Beutel heraus
Neunhundert Thaler zahlt er draus
Nimm hin für Weib und Kinder.

Der Müller gedacht in seinem Sinn
Das wär genug für Weib und Kind
Ich kanns Euch wohl drum lassen.

Und als er wieder nach Hause kam,
Sein Weibchen hinter der Thüre fand
Für Weh konnt sie kaum reden.

Du Müller, du Mahler, du Mörder, du Dieb
Du hast mir meine Schwester zu den Mörder geführt
Gar bald sollst du mir sterben.

Weibchen, schick dich hin und schick dich her
Du sollst mit mir in grünen Wald gehn,
Zu deines Bruders Freund'.

Und als sie in den grünen Wald kamen
Drey Mörder unter dem Eichbaume standen
Die hatten drey bloße Messer.

Sie kriegten sie bey ihrem krausgelben Haar
Sie schwungen sie hin, sie schwungen sie her
Jung Fräulein du mußt sterben.

Sie hatt' einen Bruder, war Jäger stolz,
Er jug das Wild wohl aus dem Holz
Er hdr't seiner Schwester Stimme.

Er kriegt sie bey ihrer schneeweißen Hand.
Er fährt sie in ihr Vaterland
Darin'n sollst du mir bleiben.

Und als drey Tag herummer war'n
Der Jäger den Müller zu Gaste lad't, —
Zu Gast war der geladen —

Willkommen, willkommen lieb Schwägerlein
Wo bleibt denn meine Schwesterlein?
Daß sie nicht mit ist kommen.

„Es ist ja heut der dritte Tag
„Daß man sie auf den Kirchhof trug
„Mit ihrem Kindlein kleine.“

Er hatt' das Wort kaum ausgesagt
Sein Weibchen ihm entgegen trat
Mit ihrem Kindlein kleine.

Singerzeige

für den denkenden und forschenden deutschen Tonkünstler.

5.

Die deutsche Poesie hatte indessen ihren Fortgang wie zuvor, und je weniger Theil die Kunst an ihr hatte, desto weit verbreiteter war sie. Jedermann sang, weil man keine solche Lieder hatte, die der größte Theil der Nation nicht verstund. In den gleichzeitigen Nachrichten kommen mehrere Gattungen der Lieder vor, als Minnelieder oder Liebeslieder (Vuinileodes) in den Capitularien wird den Nonnen verboten, keine dergleichen Lieder abzuschreiben oder jemand zu schicken; (Capit. III. A. 789. C. 3. p. 575 apud Heinece Spottlieder, (Cantica in blasphemiam) auch diese wurden mehrmalen verboten. (Qui in blasphemiam alterius cantica composuerit, vel qui ea cantauerit extra ordinem iudicetur. Nam lex huiusmodi praecipit exiliari. Capit. incerti anni c. XIII. apud Heinece. p. 496.) allein sie giengen doch ihren Gang fort.

Es mag seyn, daß Mißbräuche mit untergelaufen sind, sie hatten aber doch auch ihre gute Seite. Das Volk, das nicht so viel Kunst besaß, Statuen und andere Denkmäler zu errichten, bediente sich eines leichtern und allgemeinen Mittels, das Andenken der guten sowohl, als schlimmen Thaten tief in das Herz zu graben, und Nachahmung der ersten sowohl, als Abscheu vor den letzten zu erregen. Wir wissen wie es dem Mainzer Erzbischoff Hatto wegen der ihm aufgebürdeten Verrätherey in Ansehung des bambergischen Graf Adalberts gegangen ist.

Manche andere Große wurden auf solche Art berühmt und nicht zu ihrer sonderlichen Ehre gleichsam unsterblich. Eckart muthmaaset mit vieler Gewisheit, daß der Name Isengrim, den man in den miltlern Zeiten in Volksliedern und Fabeln dem Wolf gegeben, von einem solchen Spottlied, das auf den östereichschen Grafen Isengrim, der sich gegen den Kaiser Arnulph empört, gemacht worden, herrühre. Nach eben desselben Meinung soll der Held des berühmten deutschen Gedichtes Keinecke Voss der Lothringische Herzog Reginarus oder Reinhard gewesen seyn. Der deutsche Poet nannte daher den Fuchsen Keinecke, die Franzosen hingegen Renard. (Tom. 2. Comment p. 797. seq.) Schon aus diesem kann man abnehmen, daß sie auch Ehrenlieder (cantica in honorem) müssen gehabt haben, um löblichen Thaten ein Ehrenmahl zu stiften.

Schmidts Geschichte der Deutschen. 1. Theil.

An der Fasslichkeit und allgemeinen Verbreitung dieser Lieder haben die Melodien gewiß wenigstens eben so viel Antheil gehabt als die Poesien: und sicher hatten die Lieder so verschiedenen Charakters auch verschiedenen musikalischen Charakter.

6.

Es macht Deutschland Ehre, daß selbst der Pabst Johann VIII. den Bischoff Anno von Freysingen bat, ihm eine sehr gute Orgel nebst einen Künstler zu schicken, der sowohl im Stande sey sie zu machen, als darauf zu spielen. (Precamur autem, ut optimum organum, cum artifice qui hoc moderari & facere ad omnem modulationis efficaciam possit, ad instructionem musicae disciplinae nobis aut deferas aut mittas. In Miscellan. Baluzii L. V. p. 490.) Zur Zeit des Pipins, Karls und Ludwigs des Frommen sind die ersten Orgeln aus Griechenland nach Frankreich gekommen; unter dem letztern, auch die Kunst sie zu verfertigen, und nun hatten es die Deutschen schon so weit darinn gebracht, daß sie auch das schon so lange polizirte Italien, damit versehen und sogar Leute ihm abgeben konnten dergleichen, sowohl in der Kunst sie zu machen als darauf zu spielen, daselbst nicht anzutreffen waren.

Sollte man hieraus nicht schließen, daß der angeführte Iohannes Diaconys, da er den deutschen allen Geschmack in Ansehung der Musik abzuspochen scheint, sich gewaltig in seinem Urtheil übereilt habe.

Schmidts Geschichte der Deutschen 1. Theil.

Der Kaiser Copronymus schenkte dem Pipin im Jahr 757 die erste Orgel, die man in Frankreich gesehen.

7.

Athenäus behauptet daß Homer deswegen nachlässiger in der Beobachtung des Sylbenmaasses und im Versbau gewesen sey weil seine Gedichte gesungen wurden, und daß hingegen Solon und andre Lehrdichter mehr für die Richtigkeit der Versart gesorgt hätten weil sie ihre Elegien nicht zum singen und für musikalische Instrumente ausgearbeitet hätten.

Meiners Geschichte der Wissenschaften bey den Griechen und Römern. Th. 1. S. 67.

Herr Professor Meiners findet diese Behauptung des Athenäus befremdend da sie doch sehr natürlich ist. Durch den Gesang wird der Vers gedehnt und verliert fast ganz seine malerische Gestalt, Rundung und Vollendung, und kommen noch gar musikalische Zwischenspiele dazu, was Athenäus am Ende zu sagen scheint, so verliert auch das Ganze des Versbaues einen großen Theil seiner Bedeutung, wird oft ganz unvernünftig. Merkwürdig ist aber, daß zu Athenäus Zeiten auch die Griechen solche

unwahre Singemustel gehabt: ob dieser nun aber nicht zu voreilig den Gesang der Zeiten Homers mit dem seiner Zeit für ein Wesen hält? Ich denke ja. Was bedarfs auch weiter Erklärung und Entschuldigung für Homers Nachlässigkeit im Versbau — die doch eben noch nicht ausgemacht ist? — wenn man weiß daß Homers Gesänge als Volkgesänge gesammelt und aufgeschrieben worden, wie in neuern Zeiten Oßians Gesänge.

8.

Die Gelehrsamkeit mag ehemals ein Ding gewesen seyn, das den Menschen in sich zu Recht setzte, das ihn wandelte und züchtigte zu suchen und zu haben eine eigne innerliche Herrlichkeit, und zu verschmähen, wirklich und von Herzen, die Herrlichkeit des Bassa von drey Rosschweifen; nach dem dermaligen Lauf der Dinge ist sie ein nützliches Hausgeräth, ein honneter Filzhut auf dem Gelehrten ihn wieder Frost und Kälte zu decken, viel oft auch ein Paradehut, und zuweilen gar ein Chapaubashut mit dem er vor dem Bassa wedelt und sich beliebt macht. Unsrer Bücherschreiberey ist eitles Selbstbedürfnis, aus den oder jenen Gründen, eine Kunst auf der Maultrommel zu spielen und das Publikum tanzt! und inwendig sehen Schriftsteller und Leser, Gelehrte und Ungelehrte sich einander ziemlich gleich; denn ob einer auf einen Schnurbart oder auf eine Metaphysik und Henriade eingebildet und ein Narr ist, ob einer über einen größern Kürbis oder über die Erfindung der Differential- und Integralrechnung hasset und neidet; kurz, ob man sich von seinen fünf Jochochsen oder von seiner Polnhistorie am Seil halten und hindern läßt, das scheint im Grunde einerley zu seyn und nicht zweyerley.

Matthias Claudius in der Vorrede seiner Uebersetzung des Buchs Irrthümer und Wahrheit.

Diese sehr wahre Stelle trifft die Kunst und unsre Künstler leider noch tiefer. Möchten Sie es doch zu Herzen nehmen unsre losen und aufgeblasenen Künstler!

Kunstnachrichten.

6.

Jede wichtige Aufklärung in irgend einer Kunst, ist zugleich Gewinn für alle übrige Künste, deshalb freute ich mich über Herrn Professor Engels Ankündigung einer *Mimik*, und theile hier das wichtigste daraus meinen Lesern mit. H. E. sagt: „Nach dem Urtheil der besten Kenner und nach der Erfahrung der Künstler selbst, ist das Meiste, was bisher über die körperliche Beredsamkeit geschrieben worden, bloße allgemeine Phrasologie, unbrauchbar für den ausübenden Künstler und unbefriedigend für den theoretischen Denker. Die wenigen bestimmten Regeln, die man etwa findet, gehen nicht sowohl auf die Wahrheit, als auf die Schönheit des Ausdrucks: und auch noch diese Regeln sind natürlicher Weise sehr allgemein und schwankend, weil man, vor Erkenntniß der Natur eines Gegenstandes, über die ihm zukommende Schönheit unendlich urtheilen kann. Gleichwohl ist eine Geberdenkunst nicht allein möglich, sondern die meisten Principien dazu sind in der Seelenlehre schon wirklich da; die Theorie wäre nach aller Wahrscheinlichkeit schon erfunden, wenn sich nicht bloß Künstler oder Kunstkenner, sondern auch Philosophen, mit ihr hätten befassen wollen.“

Durch ein sehr zufälliges Gespräch mit einem Freunde, gegen den ich die Möglichkeit einer Schauspielkunst verfocht, ward ich in eine Correspondenz verwickelt, die ich fortsetzte, weil sie mir gefiel, und in der ich nach und nach mein Wort wahr zu machen suchte. Ich forderte in meinem Versuche, worinn ich fast allein auf die Wahrheit, wenig auf die Schönheit des Geberdenspiels sah, alles Besondere und Unterscheidende, sowohl ganzer Menschengeschlechter und Menschengattungen, als einzelner menschlicher Individuen ab, und hielt mich allein an das Allgemeine. Ich berührte nur ganz flüchtig diejenigen äußern Bewegungen, die im Geberdenspiel von gleich allgemeiner vager Bedeutung sind, wie der Accent in der Rede, und eben so flüchtig diejenigen, die mehr einen gewissen Zustand des Körpers, in dessen Mechanismus sie einzig Grund haben, als einen bestimmten Zustand der Seele anzeigen. Desto größere Aufmerksamkeit wandte ich auf die Ausdrücke bestimmterer Seelenveränderungen: und da ich, bey ihrer Entwicklung, weniger auf die zeichnenden Künste, als auf die energische Kunst des Schauspielers Rücksicht nahm; so mußte ich mich in die beiden Fragen einlassen: wie sich jede Seelenveränderung, einzeln betrachtet, im Körper äußere? und: nach welchen Gesetzen der Ausdruck einer ganzen Reihe derselben erfolge? — Daß es mir mit Beantwortung der letztern Frage weniger, als mit Beantwortung der erstern gelang, darf ich wohl kaum erst sagen

Ich unterschied malende Geberden von ausdrückenden, und fand, daß beide entweder eigentlich oder figurlich wären. Von den malenden fand ich zweyerley Gründe; einen in der Absicht des Redenden, einen andern in der Natur der Seele: von den ausdrückenden, deren Betrachtung der eigentlich bedeutende Punkt der ganzen Theorie war, unterschied ich dreyerley Arten, die ich absichtliche, der Seelenfassung analoge und physiologische nannte. Ich untersuchte flüchtig den Ausdruck, der schon im Zustande der Ruhe Statt findet; ausführlicher den Ausdruck, der die innere Thätigkeit des Geistes und die Bewegungen des Herzens ankündigt. Ich fand hier vor allen Dingen Begierde und Anschauen zu unterscheiden. Nach einer allgemeinen Vergleichung von beyden, die sehr bald zu einem wesentlichen Unterschiede führte, ging ich den Ausdruck der drey Arten von Begierden, die ich unterscheiden zu müssen glaubte, und aller der besondern Arten des Anschauens durch, hielt mich überall weniger an die physiologischen, als an die absichtlichen und analogen, Geberden, und suchte auf eben so feste als deutliche Regeln zu kommen. Nach Bestimmung des Ausdrucks einfacher Gemüthszustände kam ich zur Betrachtung des zusammengesetzten Ausdrucks, sowohl bey der Begierde, als bey dem Anschauen. Es zeigte sich, daß die Ausdrücke, die man gleichbedeutend glaubt, in der That lauter verschiedne Zusammensetzungen sind, die so viel verschiedne Nuancen geben, und daß, wie in der Wörtersprache nur Eine Redensart, so auch in der

Gebehrdenſprache nur Eine Bewegung, die beſte ſeyn könne. Die Regel, nach welcher die Zuſammenſetzung geſchehen mußte, war leicht gefunden. Ich warnte noch vor dem **Widerſpruch** im Gebehrdenſpiel, und kam dann zur Beſtimmung und Ausführung der dem Schauſpieler ſo nöthigen Regel: wann er durch ſein Spiel die Gegenſtände ſeines Denkens und Empfindens malen dürfe und wann er es nicht dürfe?“

Das Buch kommt unter den Titel **Ideen zu einer Mimik** mit vielen Kupfern von unſerm **J. W. Meil** zu Oſtern 1783 heraus. Bis Michaelis d. J. kann man bey dem Verfaſſer, oder bey dem hieſigen Buchhändler Herrn **Nylus**, oder wenn man will auch bei dem Herausgeber dieſes Kunſtmagazins einen Speciesducaten drauf pränumeriren.

7.

Herr Kapellmeiſter **Naumann** aus Dresden iſt wieder auf dem Wege nach Stockholm um dort eine große ſchwediſche Oper **Guſtav I.** zu komponiren. Seine vortrefliche Cora die er uns auch mit deutſchen Texten gegeben, die gewiß jeden Muſikfreund auch zu der andern in Schweden komponirten Oper **Amphion** die jezt in Leipzig unter der Preſſe iſt und worauf man noch einen Ducaten pränumeriren kann, hinreißt, muß auch in jedem freudige Erwartung für das künftige neue Werk erregen.

8.

George Bendas Ariadne wird nun auch mit untergelegten franzöſiſchen Texten in Paris und mit däniſchen Text in Kopenhagen aufgeführt. Auch iſt **Glucks Alceſte** ins ſchwediſche überſetzt und wird auf dem königl. Theater in Stockholm aufgeführt.

9.

Ein Windmüller, Namens **Setter**, in Leinde ohnweit Wolfenbüttel wohnhaft, zeigte ſchon in der vortheilhaften Einrichtung und dem Betrieb ſeiner Mühle, daß er vor ſeinen Mitgenoſſen einen Vorzug hatte. Schon ſeit verſchiedenen Jahren hatte er gute Clavecins auch Kirchgeln verfertigt. Ein Werk, welches vor einiger Zeit in Braunschweig öffentlich zu ſehen war, machte ihn bekannter. Es beſtand aus einem nußbaumnen Schreibſchrank worinn ein Orgelwerk von verſchiedenen Regiſtern eingerichtet war, ſolches konnte wie eine jede andre Orgel geſpielt werden; außerdem aber war hinter dem Werke ein Gewicht angebracht, mittelſt welchem das Werk von ſelbſten ſowohl Choräle als andre Muſikalien, nachdem die Walzen eingefezt wurden, ſpielte. Im Obertheile des Schrankes war eine Perpendikeluhr, die ſowohl den Lauf der Sonne als den Mondeswechſel zeigte. Dieſe Maſchine iſt zu hundert Louisdor verkauft worden. Da aber der Verfertiger wegen ſeiner niedrigen Wohnung ſich in Anſehung der gehörigen Proportion einſchränken mußte; ſo wird er bey einem dergleichen viel vollſtändigeren Werke, welches er gegenwärtig unter den Händen hat, dieſen Fehler zu vermeiden ſuchen. Dieſer Mann hat noch eine ganz beſondere Idee in Ausübung gebracht, nämlich einen Wagen zu machen, mit welchem er ohne Pferde, vermittelſt eines mäßigen Windes, von ſeiner Wohnung, nach der eine halbe Stunde davon liegenden Mühle, mit einigen Säken Korn, ziemlich ſchnell hin und zurückfährt. Dieſe Maſchine ſucht er durch verſchiedene Zuſätze zu verbeſſern und brauchbarer zu machen. Es iſt ſehr zu vermuthen, daß, wenn dieſer Müller Unterſtützung hätte, der ſelbe noch manches Stück machen würde, welches deſto merkwürdiger ſeyn würde, da derſelbe niemals eine Anleitung zu mechanischen Wiſſenſchaften gehabt hat.

Magazin des Buchs und Kunſthandels.

Iſt er ſeinem kunſtliebenden Landesfürſten nicht bekannt?